

Der
Musikalische Dilettant:
eine

Abhandlung der Composition,
welche

nicht allein die neuesten Gattungen der zwey- und mehrstimmigen Sachen:
sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons: der
einfachen und Doppelfugen, deutlich vorträgt, und durch ausgesuchte
Beispiele erklärt.

Von

Johann Friedrich Daube,

Rath und erster Sekretär der Kaiserl. Franciscischen Akademie der freyen
Künste und Wissenschaften in Wien und Augsburg.



J. F. Daube
D. musikal.
Dilettant

Mit Röm. Kaiserl. allergnädigsten Privilegio.

W I E N,

gedruckt bey Johann Thomas Edlen von Trattnern,
kaiserl. königl. Hofbuchdruckern und Buchhändlern.

1 7 7 3.

445

SECRET

Inhalt
des ganzen Werkes.

Erstes Hauptstück.

Von der Harmonie überhaupt.

3

Zweytes Hauptstück.

Von den drey verschiedenen Bewegungen der Stimmen.

9

Drittes Hauptstück.

15

Von der Zusammensetzung zweier Stimmen. Wiederholung einiger Hauptanmerkungen, die zur Verfertigung eines Basses gehören.

Viertes Hauptstück.

40

Von der Zusammensetzung dreier Stimmen. Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur dreystimmigen Komposition gehören.

Fünftes Hauptstück.

91

Von der vierstimmigen Komposition. Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur vierstimmigen Komposition gehören.

Sechstes Hauptstück.

Von der fünf- und mehrstimmigen Komposition

116

Siebentes Hauptstück.

Von der Variation.

137

Achtes Hauptstück.

151

Von der Nachahmung.

)(

Neun-

Neuntes Hauptstück.

Vom Kanon.

169.

Zehntes Hauptstück.

Von der einfachen Fuge.

215.

Elftes Hauptstück.

Vom doppelten Kontrepunkt.

253.

Zwölftes Hauptstück.

Von den Doppelfugen.

282.



Vorbericht.



Ein gut gelegter Grund im Generalbasse, kann mit allem Rechte der Wegweiser zur Komposition genennt werden. Die Ursache ist diese: der Generalbaß bestehet in der Kenntniß der Akkorde und ihrer Folge. Die Komposition hingegen, wie diese Akkorde mit der Melodie geschickt zu verbinden sind, damit aus dieser Vereinigung, die Ausdrückung, oder Abschilderung der Affekten erfolge. Noch mehr: eine jede Melodie ist aus Tönen zusammengesetzt, welche entlehnte Intervallen von Akkorden sind. Hierunter muß man aber die durchgehenden Töne nicht eigentlich zählen, die zur Ausbildung der Melodie gar oft erfordert werden.

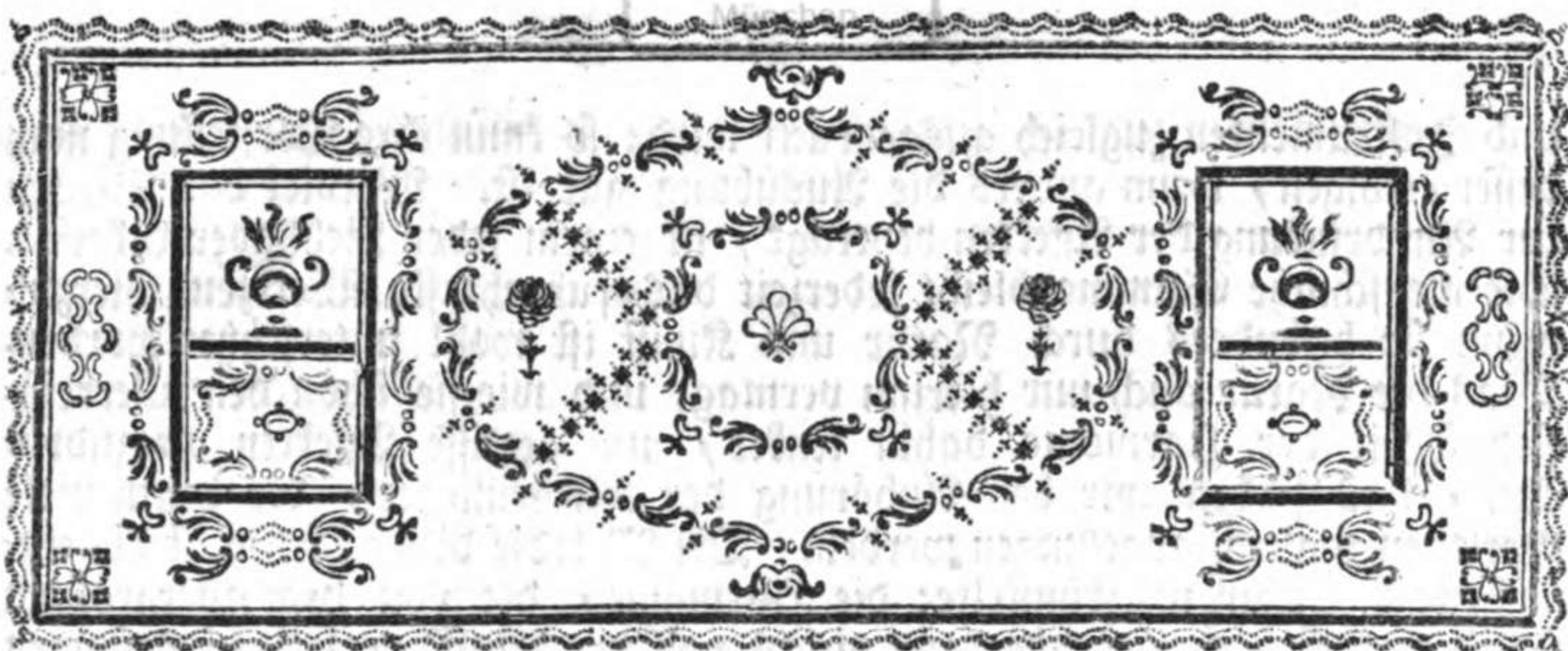
Zwar kann man auch ganz gut die praktische Generalbaßlehre inne haben, ohne die Komposition zu verstehen. Allein wie man komponiren könne, ohne den Grund des Generalbasses zu wissen: dieses ist nicht möglich. Dann, eine gewisse Melodie zu erfinden, dazu, nach dem Gehöre einen Baß zu setzen, das heißt nur: den allergeringsten Theil von dieser Kunst zu besitzen. Hierbey hat man freylich nicht nöthig, die Generalbaßlehre zu verstehen: ob man gleich auch ohne diese Kenntniß nicht einmal im Stande ist, die kürzeste Melodie mit einer gründlichen Begleitung zu versehen. Und hat man auch dieses durch öftere Anhörung dergleichen ähnli-

V o r b e r i c h t.

chen Passagen getroffen: so weiß man doch nicht den geringsten Grund davon anzugeben. Es ist daher allezeit sicherer, man lerne den Generalbaß gründlich, und nach seinem ganzen Umfang, ehe man sich an die Komposition waget. Hier sind große Schwierigkeiten zu überwinden, wenn insonderheit ein Musikus von Me-
tier sie grundmäßig lernen will.

Wir werden alle Mühe anwenden, diese Wissenschaft den Liebhabern aufs deutlichste und leichteste vorzutragen: besonders jenen, welche unsre Abhandlung vom Generalbasse gelesen, und die Folge der Akkorde, nebst der Anverwandschaft der Tonarten inne haben. Wir versichern: alle unnöthige Weitläufigkeit bleibt weg: alles Unnöthige und heutigestages Unbrauchbare wird ausgeschlossen. Der Grund, das Schwere, das ehemals Dunkle soll hier solchergestalt erkläret, und aufgedeckt werden, daß der Liebhaber diese angenehme Wissenschaft zu seinem Vergnügen leicht lernen und gebrauchen könne. Wir wenden uns nunmehr zur Erklärung der Harmonie.



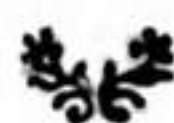


Erstes Hauptstück.

Von der Harmonie überhaupt.



Die Harmonie ist eine Vereinbarung unterschiedener Töne oder Stimmen, die durch Kunst solchergestalt zusammengefügt sind, daß durch deren Anhörung, der Endzweck, das Ohr zu vergnügen, bestmöglichst erhalten wird. Sie wird auf verschiedene Art vorstellig gemacht: durch die Ausübung des Generalbasses, wo auf dem Flügel ic. lauter Akkorde gehört werden, die alle harmonisch seyn müssen: mit verschiedenen andern Instrumenten, wo ein jedes Instrument eine besondere Stimme führet. Zum Beispiel: bey einer Fuge, die viel Kunst zeigt: oder bey einem langsamen Stücke, das mehrentheils aus Akkorden bestehet. Hier wird diese Harmonie schon weiter ausgedehnet, indem die darinn vorkommende verschiedene Notengeltung, desgleichen die durchgehenden Töne, Zierrathen ic. sie zu einer ganz andern Wirkung hinleiten, als die sie bey Ausübung des Generalbasses zu thun vermag. Wenn nun die Harmonie durch Singstimmen



und Instrumenten zugleich ausgedrückt wird: so kann ihre Vorstellung noch besser erfolgen, wenn anders die Ausübung gut ist. Wieviel das Singen zur Ausdrückung der Affekten beiträgt, ist einem jeden Liebhaber bekannt. Die menschliche Stimme bleibt jederzeit das fürnehmste Werkzeug hierzu, wenn sie besonders durch Natur und Kunst ist wohl unterstützt worden. Was die Natur auch nur hierinn vermag: und wie sie schon den allerreinsten Theil der Harmonie dahin lenket, um gewisse Affekten auszudrücken, das finden wir bey Anhörung der Kirchenlieder, die durch viele Personen zugleich abgesungen werden. Die Melodie dieser Lieder ist die einfachste und ganz ungekünstelte: die Harmonie, die von dem allergrößten Theil von Leuten, welcher gar nichts von der Musik versteht, gesungen wird, bestehet aus dem Einklange und der Oktave. Diese beyden Töne werden hier von der Natur meistentheils ganz rein vorgetragen: und ungeachtet der großen Armuth dieser Harmonie, wird dennoch gar oft der Endzweck, die Seele zu rühren, erhalten.

Gewiß ist, die Wirkung der Harmonie ist vielfach. Ein Akkord, dessen Intervallen weit auseinander gedehnet sind, bringet eine ganz andre Wirkung hervor, als derjenige, wo sie ganz nahe beyammen liegen. Wiederum: der herrschende Akkord, zum Beispiel: in C dur klinget trefflich, wenn er in der Mitte seiner Tonleiter gehöret wird. Seine Wirkung ist gut auf der Orgel, dem Flügel, oder Klavier: allein noch besser, wenn er durch zwey Violinen und einen Violoncell vorgetragen wird. Wird er durch blasende Instrumenten von einerley Art, oder durch verschiedene, mit oder ohne Saiteninstrumenten vernommen; so ist die Wirkung allezeit anders. Diese ist wiederum verändert, wir wollen nicht sagen noch besser, wenn seine erste Umwendung gehöret wird: und das Violoncell drücket das im Bass stehende C recht vernehmlich aus, insonderheit, wenn es durch ein Forzando ins F hinein geschleift wird.



Die zwote Umwendung, wo C in Bass zustehen kömmt, macht keine so gute Wirkung, wenn insonderheit C in der Höhe liegt. Dagegen,
wenn



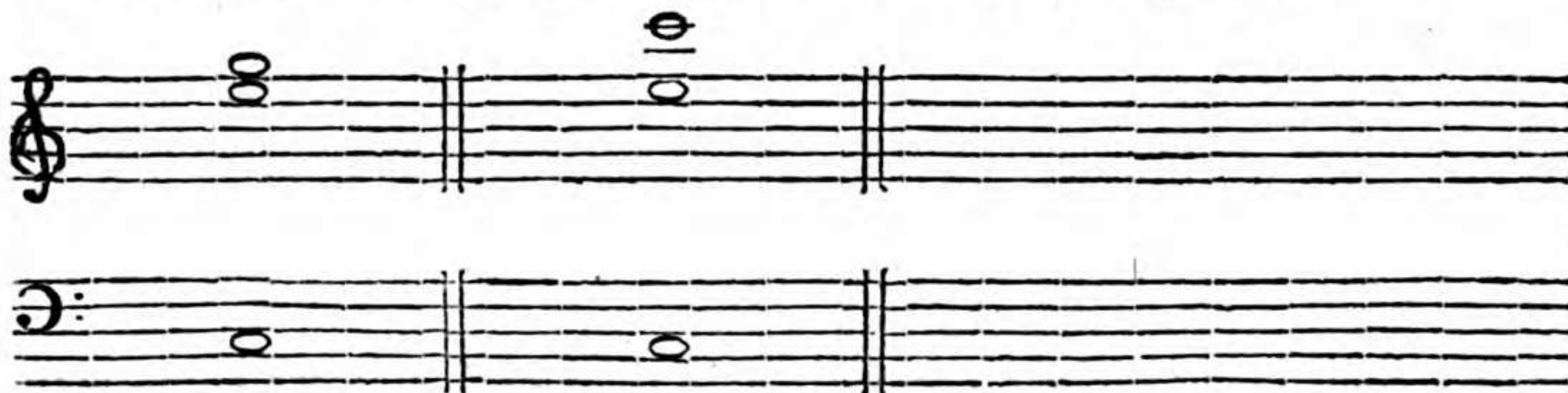
S

wenn E oben sich befindet, oder aber: der Baß hält in der Tiefe aus, als: denn klingen er auch gut.



Die Ursach hiervon ist: weil das G ohnehin eine eigene Harmonie von Natur besitzt, von welcher dieser Ton der Grund ist. Wenn er aber als ein Baß bey der Harmonie des herrschenden Akkordes erscheinen soll: so kann seine Wirkung daselbst nicht so gut seyn, weil er in diesem Akkorde eigentlich als eine Oberstimme angesehen wird, insonderheit, wenn der rechtmäßige Grundton in der Höhe liegt, wie hier das erste Beispiel im ersten Takt es anzeigt. Wenn hingegen das ihm von Natur näher anliegende E die Oberstelle einnimmt: so wird diese Wirkung besser, weil der Sertengang dem Ohre angenehm ist. Man besehe den zweyten Takt. Wenn aber das G tief herunter in Baß zu liegen kömmt, und man hört es vorher, ehe die Harmonie des herrschenden Akkordes erscheint: so ist die Wirkung trefflich, insonderheit, wenn die dem G eigene Harmonie, oder auch eine fremde auf dem liegenden Baß G nachfolget.

Obgleich die Wirkung dieses herrschenden Akkordes in den mittlern Tönen der Tonleiter sehr gut ist: so wird sie dennoch noch besser gemacht, wenn seine Intervallen weit voneinander zu liegen kommen. Wenn E und G, oder E und E in der Höhe durch zwey Flöten vorgetragen werden.



Wenn zwey Hoboen diese Töne in der mittlern Oktave nehmen, und zwar nur terzenweise, welche bey diesem Instrument angenehmer als die Serten



ten Klingen: (die Flöten lieben das Gegentheil) so ist die Wirkung sehr verschieden.



Die Wirkung wird abermals verändert, wenn diese beyden verschiedene Blasinstrumenten zusammen gehöret werden. Wiederum, wenn noch Violinen hinzu treten. Die ganz volle Harmonie, wenn bey diesen Instrumenten noch Hörner vorkommen, verursacht einen prächtigen Ausdruck. Wenn aber die Violinen gedämpft sind, und die andern Instrumenten piano blasen, so drücket dieser verdoppelte Akkord sich zärtlich aus. Wenn die Hoboen eine Oktave tiefer als die Violinen stehen, alsdenn macht dieses ungewöhnliche Verhältniß auch eine auszeichnende Wirkung. Wahr bleibt es: die Eigenschaft des Tones von jedem Instrument trägt auch sehr viel zur Ausdrückung der Affekten bey. Der Unisonus soll mit allen Instrumenten genau übereinstimmen, und dennoch höret ein jeder, auch der Musikunkundige, den Unterschied eines jeden Instruments. Alle sowohl im Alterthum, als ißiger Zeit, gebräuchliche Instrumenten unterscheiden sich im Ton, der aus der Beschaffenheit ihres Körpers entspringet, und nur ihm eigen bleibt. Die Akkorde, welche ganz tief im Baß zusammen gehalten, angegeben werden, machen bey keinem Instrument eine Wirkung, und sind zu nichts zu gebrauchen. Noch ehe sind sie, wenn die Terz wegbleibet, anzunehmen, indem nur die Quint oder Sext gehöret wird. Die Terz und Sekund lieben die Höhe, und sehr selten die Tiefe, es sey denn: die Melodie befände sich im Tenor. Selbst die ganz tiefen Bässe eines Violons machen nur bey einer starken Begleitung von vielen und verschiedenen Instrumenten eine gute Wirkung: in schwach besetzten Sachen, oder Solis, in Konzerten, bey der Singstimme, in Arien ic. sind die Violoncelli weit nützlicher zu gebrauchen.

Zur guten Wirkung der Harmonie wird auch erfordert, daß man nicht allenthalben mit der ganz vollstimmigen Harmonie fortgehe, wenn auch das Stück aus 4. 5. und mehrern Stimmen bestehen sollte. Die Terz, so nothwendig sie auch ist, findet doch zuweilen eine Ausnahme,
wo



wo die Quint in Gesellschaft des Basses, und seiner in der Mitte liegenden Oktav besser steht.



Wenn aber der Grundbaß just die untre Terz von der Oberstimme seyn kann: so ist dieser Baß jederzeit eher als ein andrer zu wählen: die Quint kann sodann in die Mitte kommen. Die Sexten haben eine gute Wirkung, wenn ihr Baß entweder durch die zwote Violine, oder durch das Violoncell vorgetragen wird; doch darf auch hierbey die weitere Harmonie nicht zu stark seyn, damit ihre Wirkung nicht dadurch gestöret werde. Die falsche Quint, die große Quart, oder der sogenannte Triton, machen eine besondere Wirkung, wenn ihre Harmonie zwey, höchstens dreystimmig ist: besonders bey langsamen zärtlichen Stücken: und dann, wenn diese Harmonie nahe beysammen liegt. Soll aber das Stück überhaupt vollstimmig seyn, es sey in einem Kirchenstück, Chor, oder in einer Sinfonie, alsdenn können die andere Intervallen noch dazu kommen: hierzu wird aber eine feine Beurtheilungskraft erfordert, denn auch in den vollstimmigsten Sachen muß zuweilen die Vollstimmigkeit unterbrochen werden, wenn eine zärtliche Passage darinn vorkommen soll. Diese Vollstimmigkeit soll aber gar selten ganz nahe beysammen liegen: im Gegentheile ist es jederzeit besser, wenn sie auseinander gedehnet wird. Es ist einem jeden Musikgelehrten bekannt, daß auch die stärksten Dissonanzakkorde durch die Ausdehnung ihrer Stimmen, einen großen Theil ihrer Rauigkeit, oder des Mißklangs, verlieren, woben sie, durch die Abwechslung andrer Akkorden, vieles zur Schönheit eines Stücks beytragen helfen. Ihre Wirkung fällt auch deutlich ins Gehör.

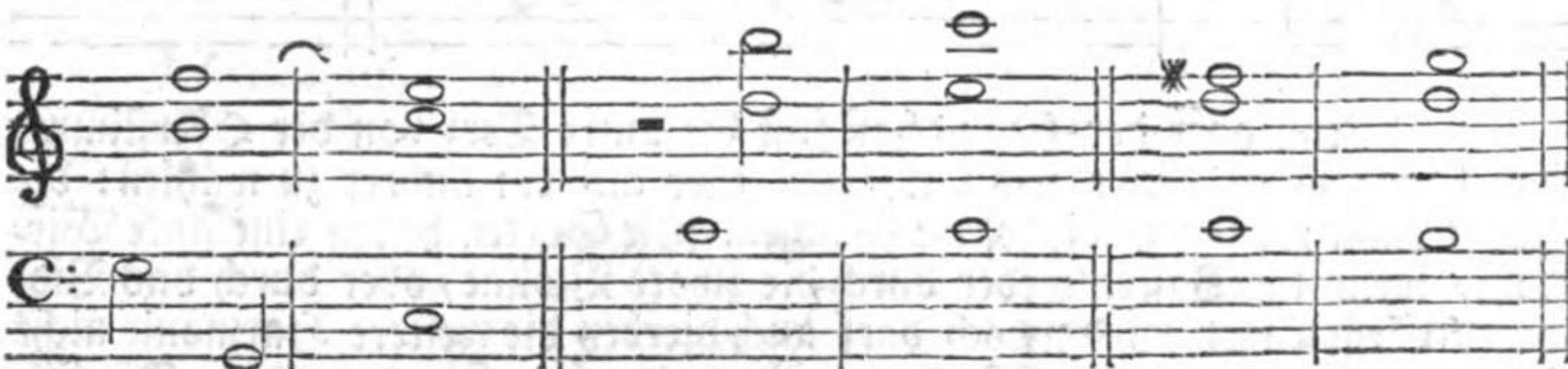
Der



Der zweite Akkord, in welchem die Quint und Sext nebeneinander liegen, macht auch eine gute Wirkung, wenn diese beyde Intervallen zusammen gehöret werden, woben die Quint durch eine Schleifung einen Ton tiefer gehet, und dieses im dreystimmigen Satz, worinne die Terz noch ehe ausbleiben kann.



Ist aber das Stück vierstimmig; so kann auch hier die Terz mitgenommen werden. Der dritte Akkord liebet ehe die Terz und Septime, als die Quint, wenn das Stück dreystimmig werden soll.



Hingegen, wenn die Septime groß ist, so kann die Sekund in ihre Gesellschaft kommen. Die Sekund und große Quart sind auch gerne beyeinander im dreystimmigen Satze. Man besehe die zwey vorstehende Beispiele. Der kleine Septimenakkord behält gerne seine Intervallen bey, und macht jederzeit eine gute Wirkung. Ist aber das Stück nur dreystimmig; so nimmt die kleine Septime die Terz zu sich, welches auch die Non in dergleichen Fällen thut.





Die übrigen künstlichen Akkorde lieben die Ausdehnung ihrer Theile. Soll nun ein Stück viele dergleichen Harmonien enthalten; so muß hauptsächlich darauf gesehen werden, daß ein Ton allezeit, wenigstens bey Intervallen von zwey verschiedenen Akkorden, liegen bleiben könne: und dieses besonders wechselsweise unter zwey Stimmen. Zum Beispiel:



Ueberhaupt ist bey der Harmonie die Veränderung, sowohl in Absicht auf die Folge der Akkorden, als der Vertheilung ihrer Intervallen, sehr nöthig, und so nothwendig als bey der Melodie, wenn sie anders zum Vergnügen des Ohrs und zur Ausdrückung der Affekten dienen soll. Man weiß, daß, wenn auch eine wohlgebildete Melodie, hundert und mehr tüchtigen Komponisten, zur Ausarbeitung der Harmonie gegeben würde: diese sie alle nach den Regeln der Komposition rein ausarbeiten würden, und dennoch müßte die, nunmehr mit der Harmonie verbundene, Melodie, durch alle hundert Ausarbeitungen hindurch, jederzeit eine andere Wirkung verursachen. Da möchte man fragen, welches ist die beste? Diejenige ist die beste, welche mit der Natur der Melodie übereinkömmt, und zu ihrem Vorthail, zur Ausdrückung desjenigen Affekts der ihr eigen ist, dienet. Dieses sind Dinge, die auch den erfahrensten Komponisten in ein Nachdenken bringen, dem es doch wirklich sonst ein leichtes ist, die Harmonie zu einer jeden natürlich fließenden Melodie hinzu zuschreiben. Wir werden uns in der Folge dieses Werks bestreben, dieses alles noch deutlicher durch die dahin gehörigen Beispiele zu erhellen.

Zweytes Hauptstück.

Von den drey verschiedenen Bewegungen der Stimmen.

Wenn wir die Harmonie in dem Gesichtspunkte betrachten, daß sie zur Begleitung der Melodie diene; so hat sie ihre Gränzen, in sofern dieses



ses nur die Folge der Akkorde betrifft. Wenn aber die aus den Akkorden entstehende Stimmen verschiedene Bewegungen unter sich machen können, durch welche eine jede Stimme wieder vor sich besonders singet; so kann man ihr so gut die schier unzählbare Veränderung zusprechen, als die Melodie sie wirklich besitzt. Wir haben in der Musik drey verschiedene Bewegungen, womit die Stimmen untereinander abwechseln. Die eine heißt: die gerade Bewegung. Diese bestehet darinne: wenn zwei Stimmen miteinander auf- oder absteigen, und zwar in gleichem Zeitmaße, nämlich mit gleichgeltenden Tönen. Diese Bewegung kann man die natürliche heißen. Die Kunst nimmt gar wenig Antheil. Die Natur hat ihr den Einklang, und die Oktave geschenkt, wie wir dieses bey dem Echo hören: und durch die Nachahmung ist endlich die ober und unter Terz (Sext) hinzugekommen. Die Abwechslung mit der Terz und Oktav, der Sext und dem Einklang möchte der Kunst zu verdanken seyn. Diese Bewegung kann daher auch die allerleichteste Anleitung geben, wie zwei Stimmen miteinander zu verfertigen sind. Ein Anfänger hat hierbey nur zu bemerken: daß die zwote Stimme mit der ersten, entweder in Terzen, oder Sexten gehen könne, und dann: daß, nach der Anweisung im Generalbass, das Ende nicht eine Terz oder Sext, sondern die Oktav oder der Einklang seyn müsse, wenn anders eine Schlußformel oder Kadenz vorhergegangen ist.



Diese Art, zwei Stimmen zu setzen, findet besondern Beyfall, wenn zwei Singstimmen, nämlich zwey Soprans, oder zwei Flöten, zwei Hoboen etc. in die Mitte einer Tonleiter gesetzt werden. Die Höhe ist vor die Flöten noch vortheilhafter. Der Gesang liebet hierbey mehr die langsamen als geschwinden Passagen. In allen Stücken darf diese Bewegung mit untergemischt stehen. Sowohl die Kirchen- als Opern- und Kammer-schreibart verlangt sie zuweilen. Alles zärtlich singende Wesen kann durch sie verschönert werden. Die Folge dieses Werks wird ihre Stelle noch deutlicher anweisen.

Die andere Bewegung in der Harmonie heißt die widrige Bewegung, und hat dieses Kennzeichen: wenn die Melodie der Hauptstimme

me sich in die Höhe begiebt, dagegen die andere Stimme heruntersteiget, und so im Gegentheil. Diese Art ist bereits in unsrer Abhandlung des Generalbasses so sehr empfohlen worden, da sie mit zu den Hauptstücken zur Erlernung des Generalbasses gehört. Sie kann mit Recht auch die sicherste Manier, zur Verhütung der Fehler in der Komposition, genannt werden. Die Kunst hat sie erzeugt, und der nützliche Gebrauch bestätigt. Durch sie entspringen die schönsten Verbindungen und melodischen Glieder, die der Hauptmelodie als ihrem Körper dienen müssen. Nur ist hier auch Maß und Ziel zu sehen, weil sonst der gar zu starke oder fortwährende Gebrauch, der Hauptmelodie, auch zum Schaden gereichen kann. Die Abwechslung ist jederzeit in der Musik das angenehmste. Diese Bewegung hat alle Intervallen in ihrer Gewalt, daß sogar der Einklang und die Oktav in einem zwostimmigen Stücke vorkommen dürfen: hieraus läßt sich ihr Nutzen und Gebrauch schließen.



Hier sehen wir, daß der Anfang sowohl im Einklange, in der Oktav, als auch in den andern Intervallen geschehen könne. Er mag mit einer Kon- oder Dissonanz gemacht werden: das Ende aber muß meistens eine Konsonanz seyn. Das erste Beispiel zeigt den ganz simplen Gebrauch einer Tonart, worinn nur die in der Tonart liegenden Intervallen vorkommen. Hier wird der Anfang mit der kleinen Quint gemacht. Die Harmonie in diesem Beispiel ist eine Abwechslung mit dem dritten und ersten Akkord. Das zweite Beispiel hat die Terz zum Anfang. In diesem ist schon ein fremdes Intervall untergemischt: dieses tritt aus der Ursache hin-

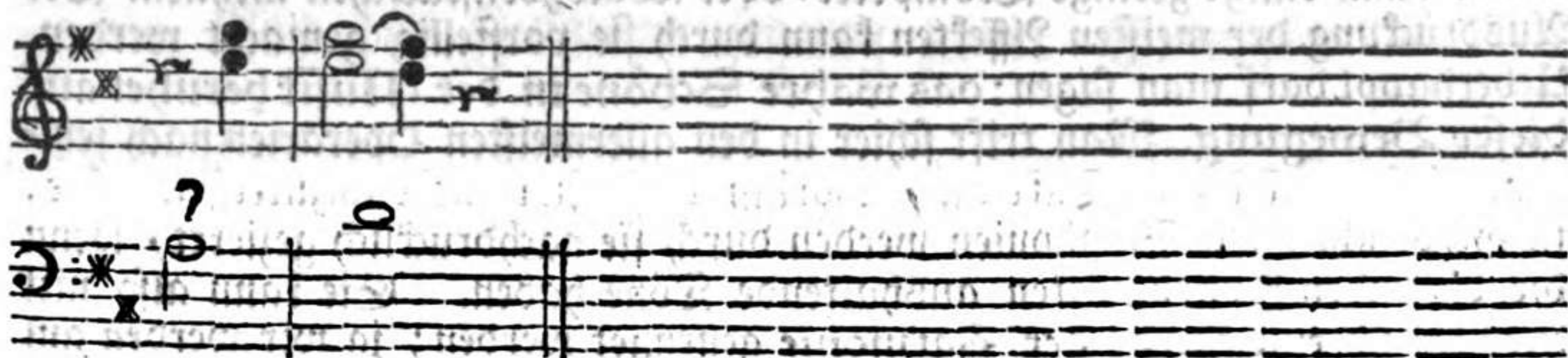


zu, damit zu dem letzten Ton *H*, das *E* in Bass, oder in die Unterstimme kommen, und dennoch zu einem jeden Ton der Oberstimme auch eine verschiedene Unterstimme gesetzt werden könne. Hiervon besehe man die Tonart *E* moll in der Abhandlung vom Generalbass. Das dritte Beispiel fängt mit der kleinen Septime an: die Auflösung geschieht gewöhnlichermassen in dem ersten Akkord; dann folgt der dritte, und hierauf wieder der erste Akkord. Nach diesem erscheint zwar der dritte Akkord noch einmal, allein, seine Auflösung geschieht nicht in dem ersten, sondern in einem ihm etwas ähnlichen Akkord, nämlich in dem dritten Akkord von *D* moll: und diese Harmonie geht wieder in einen seinem ersten Akkord, etwas gleichen Akkord, nämlich in den zusammengesetzten Septimenakkord von *G* dur. Die folgenden harmonirenden Töne haben die nämliche Auflösung wie die ersten zwei Takte, nur daß sie um einen Ton tiefer gesetzt sind. Die Abhandlung von der künstlichen Auflösung der Akkorden in unsrer Generalbasslehre, beweiset dieses durch mehrere Beispiele *ic.* Das vierte Beispiel zeigt, daß in dieser Art der Bewegung verschiedener Stimmen auch der Einklang anheben dürfe. Dieser erste Ton gehöret vermög dem nachfolgenden *Fis* zu der Harmonie des zweiten Akkords von *G* dur: die darauf kommende Sekund entsteht aus dem liegen bleibenden Tone der Oberstimme, und ist hier mehr vor ein durchgehendes Intervall zu halten, welches nur vorkommt, um aus dem Einklange heraus zu kommen; desgleichen, um diese Bewegung vorstellen zu können. Das hierauf folgende *Fis* und *E* gehöret, in den dritten Akkord von der Tonart *G* dur: auf diesen folget eine, seinem ersten Akkord in etwas ähnliche Harmonie, nämlich der dritte Akkord von *A* moll, worauf auch die in diesem Akkord gehörige Oktav nachkömmt. Das fünfte Beispiel ist für einen Anfänger besonders merkwürdig. Die Oktav machet den Anfang: der dritte Akkord von *A* moll folget hierauf: eine seinem ersten Akkord etwas ähnliche Harmonie, nämlich der dritte Akkord von *D* moll macht die Auflösung. Nun kömmt der erste Akkord der Tonart *D* moll: auf diesen, der ihm etwas ähnliche dritte Akkord von *G* dur, worauf auch sein erster Akkord nachfolget. Um diese widrige Bewegung bis zu der Oktav *A*, worinn dieses Beispiel angefangen hat, zu treiben; so kömmt jeko der dem vorhergehenden etwas gleiche, kromatische Akkord, wovon das *Gis* der äußerste halbe Ton unterwärts von *A*, so wie *B* von oben her ist.

Wir haben die Erklärung dieser Beispiele mit Fleiß hieher gesetzt, um denen Angehenden dadurch zu zeigen: wie eine jede Harmonie allezeit ihren Grund aus der vorhergehenden ziehen soll. In unsrer Generalbasslehre Seite 305. haben wir gesagt: obgleich auf den dritten Akkord einer jeden Tonart der erste Akkord von Natur folgen soll; so erlaube die Kunst dennoch, daß auch ein diesem etwas ähnlicher Akkord nachtreten dürfe. Auf alles dieses



ses gründet sich die ganze Komposition, ja so gar die Melodie selbst, wie wir dieses am gehörigen Orte zu beweisen trachten werden. Es giebt sogar viele Fälle, wo der eine Bass den nachfolgenden anzeigt, wenn auch schon die Melodie ihn nicht anwiese.



Hier zeigt die Melodie, daß der dritte Akkord zweymal vor dem Endigungston kommen könne; der Bass giebt aber dagegen nur einmal den zum obern G und E gehörigen Ton an, welcher hier A ist, und dann kommt D aus dem ersten Akkord. Die Ursach ist diese: wir haben in der Generalbasslehre gemeldet, daß auf die Harmonie des dritten Akkords, die vom ersten Akkord nachfolgen müsse. Von dieser Regel sind die vorerwähnte etwas ähnliche Akkorde, und die falsche Kadenz ausgenommen. Wenn nun schon die Harmonie des ersten Akkords nicht gleich in der Melodie vorkommt; so wird nach voriger Regel dennoch der Grundton vom ersten Akkord dazu gesetzt, wie das Beispiel es beweiset. Zudem die gebundene Töne, wie hier das G zweymal erscheint, sehr selten einen eigenen Bass erhalten: überdieß auch dieses zwente G als ein Vorschlag betrachtet werden kann, der jederzeit keinen eigenen Bass hat. Wenn man diese Regel befolget, so mag die Melodie nach Belieben in andre Töne oder Intervallen gerathen, wenn sie nur vorher ein oder etliche Intervallen vom dritten Akkord hören läßt, zu welchen der Grundbass kommen kann. Die Folge bleibt sodenn jederzeit dem Grundton des ersten Akkordes eigen. Wovon unten ein mehreres.

Wir wenden uns nun zu der Erklärung der dritten Bewegung der Stimmen. Diese heißet die Seitenbewegung, und besteht darinn: wenn die eine Stimme durch verschiedene Töne sich fort bewegt, dagegen die andre nur einerley Ton hören läßt. Es sey nun, daß dieser Ton auf einer langen Note aushält: oder daß er durch geschwinde aufeinander folgende Noten ausgedrückt wird. Genug, daß es nur ein Ton seyn müsse. Diese Art der Bewegung ist die künstlichste und schönste in der Komposition. Sie nimmt auch gar oft eine von den zweyen vorherbeschriebenen Bewegungen noch zu sich, wodurch beyde sich zu gleicher Zeit hören lassen. Oft geschiehet eine Vereinigung aller drey Bewegungen, aber allezeit zum Ver-



gnügen der Musikverständigen. Ohne diese Hauptbewegung kann gar wenig schönes in der Komposition zuwege gebracht werden. Und es ist etwas besonders, daß hieran die Natur und Kunst gleichen Antheil nimmt. Keine Art von musikalischen Stücken kann sie völlig entrathen, man wollte dann einige geringe Trompeter- oder Baldhornstückchen meynen. Die Ausdrückung der meisten Affekten kann durch sie vorstellig gemacht werden. Ueberhaupt darf man sagen: das wahre Schöne in der Musik beruhet auf dieser Bewegung. Man trifft schier in den allermeisten Operarien nach jetzigem Geschmack keinen Takt an, worinn diese Art nicht anzutreffen wäre: ja die prächtigsten Sinphonien werden durch sie nachdrücklich gezieret, wenn die blasenden Instrumenten aushaltende Töne haben. Sie kann also mit Recht auch eine Zierde der Harmonie genennet werden; ja wir werden am gehörigen Orte sogar zu beweisen suchen, daß selbst die Melodie einen Theil ihrer Erfindung ihr zu verdanken habe.

Wir haben die Beschreibung dieser drey Bewegungen in der Harmonie mit Fleiß etwas weitläufig gemacht, da sie sonst in andern Schriften nur gar zu kurz ist abgehandelt worden. Es ist bekannt, daß gar vieles auf der deutlichen und ausführlichen Erklärung beruhet. Der daraus fließende Nutzen kann einem angehenden Komponisten ungemein wichtig seyn. Wozu nützte die Kenntniß der Harmonie, wenn man ihr nicht die rechte Bewegung mitzutheilen wüßte? In Ermangelung dieser würde sie sehr gut einem unbelebten Körper gleichen. Wollte man auch einen harmonischen Satz, nämlich einen Akkord durch das öftere Angeben, in eine Bewegung setzen; so würde doch dieses keinem Menschen gefallen. Warum? es mangelt hier die Melodie: die Veränderung der Töne oder Fortschreitung, und die Veränderung der Bewegung selbst. Geschiehet aber nur eines; so ist ein solcher Satz schon einer Art von den drey Bewegungen unterworfen.

Wir haben in der Abhandlung vom Generalbasse verschiedenes von dieser Materie angeführet, und gezeigt: daß das Akkompagniren oder Generalbassspielen selbst davon abhänget. Wer nun diese Wahrheit wohl eingesehen hat, der wird auch an dem hier gezeigten Nutzen in der Komposition gar nicht zweifeln. Wir empfehlen daher diese Abhandlung: daß ein Anfänger sie recht wohl überlese, und sich zu eigen mache, ehe er auch nur zur Zusammensetzung zweier Stimmen gehet. Der hieraus entstehende Nutzen wird sich nachgehends bald zeigen.

Drittes Hauptstück.

Von der Zusammensetzung zweier Stimmen.

Der Anfang zu Erlernung der Harmonie ist billig mit zwei Stimmen zu machen. Wer diese wohl zu setzen weiß, dem fällt es nachgehends nicht schwer, auch die dritte hinzu zu fügen. Wir reden aber hier nur von der ganz simplen Harmonie, an welcher die Beurtheilungskraft noch gar wenig Antheil nimmt. Die zwostimmige Harmonie kann füglich in zwei Klassen getheilet werden: eine, die nur die Oberstimme und den Baß angehet, und die andre, welche aus zwei gleichen Stimmen zusammen gesetzt wird: jene besteht darinn: Man nehme eine Tonart vor, welche man will, wie solche in unserer Generalbaßlehre ist zergliedert und erkläret worden, und setze hievon einen Ton in die Oberstimme, setze aber sogleich nach, unter welchen Akkord dieser Ton gehöret, dann schreibe man den untersten Ton, nämlich den Grundton von diesem Akkord in die Baßstimme, so wird dieser Satz richtig seyn.

Zum Beispiel: Wir setzen aus der Tonart E dur das E in die Oberstimme: so finden wir gleich, daß dieses E weder im zweiten noch im dritten Akkord anzutreffen, sondern in den ersten Akkord gehöret, dessen Grundton E ist. Mithin wird dieses E in Baß gesetzt, weil es aufs genaueste sowohl zum E als G harmoniret.

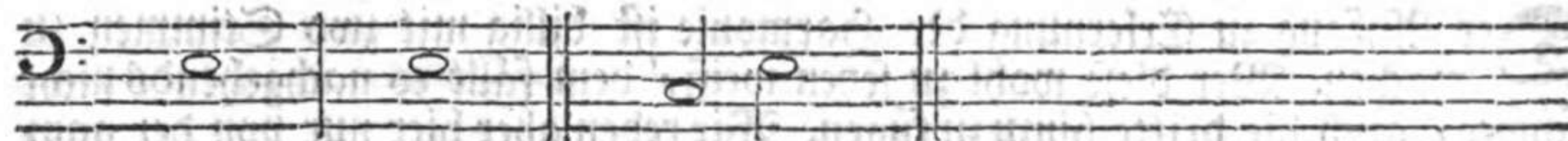
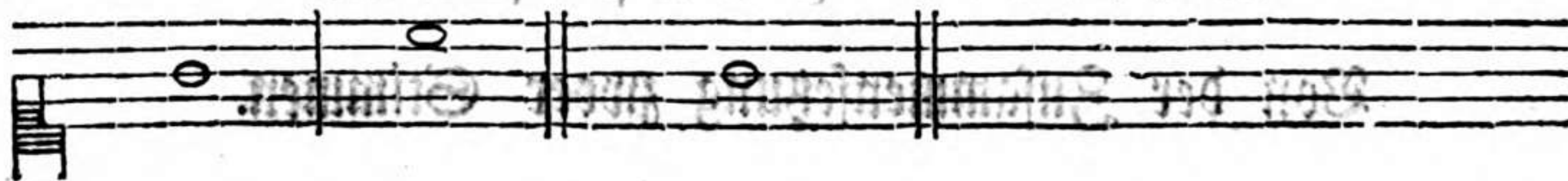


Der Grundton hat auch in einem zwostimmigen Satz die Erlaubniß, daß er zu seiner Oktav genommen werden darf, welches aber bey den andern Intervallen dieses Akkords nicht geschehen soll. Der zweyte Baß ist

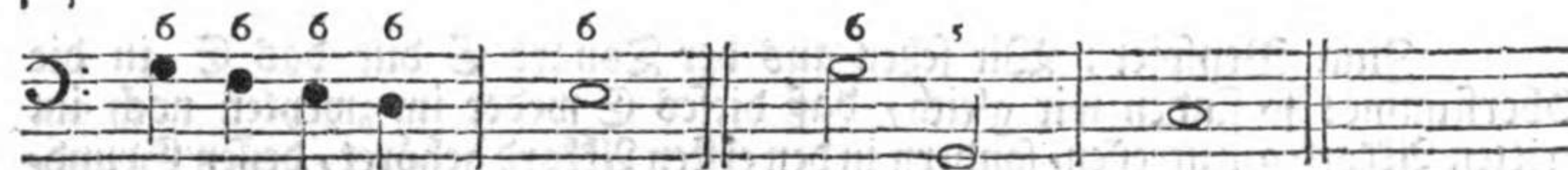
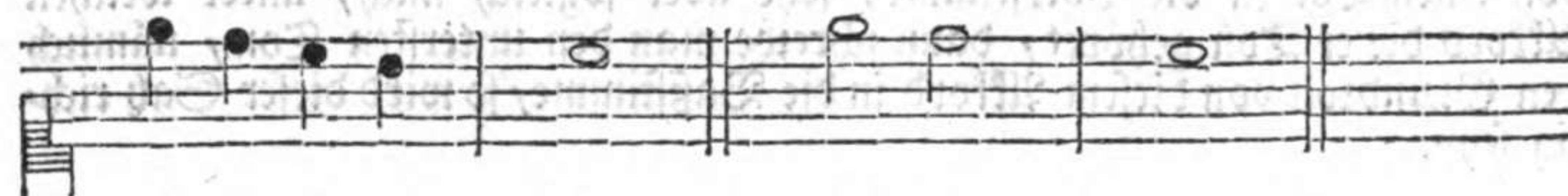
E



E. Dieser Ton kommt in Baß, wenn C oder G im Sopran stehen. Er dient zur Abwechslung mit C und macht jederzeit eine gute Wirkung.



Soll der Bass mit der Oberstimme in Sexten gehen, welcher Gang zur Veränderung der zwostimmigen Gehart dienet, und durch alle Intervallen der Tonart erlaubt ist; so kann in diesem Fall auch G im Bass erscheinen. In eben dieser Stellung kommt dieser Ton in Bass bey Formirung einer Kadenz.



Da wir dieses alles in der Generalbasslehre bereits angezeigt haben, so kann es allda wieder nachgesehen werden. Wir haben nun die Stelle eines jeden Intervalls des ersten Akkords im Bass gezeigt. Weil aber hier noch Töne vorkommen können, die eigentlich nicht zur Harmonie, sondern nur zur Melodie gehören; so müssen wir hievon auch noch reden. Sie werden durchgehende Töne genannt. In unsrer Generalbasslehre wird ihr Ursprung und Nutzen auf der 51. und 84. Seite beschrieben. Diese werden in der Komposition sehr nützlich angewendet, und zwar braucht man sie: wenn die Oberstimme eine lange aushaltende Note führet, dagegen der Bass fortgehende Töne hören lassen soll, und dieses aus der Ursach: weil eine beständige Bewegung die Seele der Musik ist: dahero wenn ein Theil still steht, oder gleichsam mit einer lang dauernden Note aushält; so muß dagegen der andre Theil die Bewegung unterhalten. Es giebt freylich auch Fälle, wo sich alle Stimmen sehr langsam fortbewegen, allein diese sind zu stark aus der Mode, und dienen mehr zu Klag- und Trauerliedern, als zur Aufmunterung, wel-



des doch der vornehmste Endzweck seyn soll. Hier ist der Sitz der durchgehenden Töne im ersten Akkord.



Beym ersten Beyspiel sehen wir zwey durchgehende Töne nämlich D und F. Diese entspringen von dem Uebergang des Grundtons C zu seiner Terz, wo der dazwischen liegende Ton D auch mitgeführt wird: sodenn zwischen C und seiner Terz E lieget F, welcher Ton hier ebenfalls durchgeht. Im zweyten Beyspiele zeigen sich noch zwey andere durchgehende Töne, nämlich der halbe Ton H unterhalb des Grundtons, und der Ton A über der Quint G. Der Gang muß sich aber bey beyden gleich wieder zurück in die eigene Intervallen dieses ersten Akkords wenden, und dies aus der Ursache: weil, wenn der Baß bey H noch einen Ton tiefer gieng: dieser Ton nachgehends nicht zu den Intervallen von dem ersten Akkord gehörte: welches doch seyn müste, weil H schon ein durchgehender Ton ist, auf welchen ein in den C Akkord gehöriger Ton nachfolgen sollte. Das nämliche ist bey A zu bemerken, wo der Baß auch nicht höher, nämlich in H steigen dürfte. Wenn aber der Baß durch Sechzehnthelle in die Höhe oder Tiefe laufet, alsdenn kann auch dieses geschehen.



Wie nun bey Setzung einer simplen Baßstimme nicht auf die durchgehenden Töne zu sehen ist, sondern nur, daß die erste und dritte Note zur Oberstimme gut harmoniren; also ist auch dieses nämliche bey der Oberstimme anzutreffen. Hier ist schier eine beständige Vermischung mit durchgehenden Tönen, insonderheit wenn die Melodie viel Singbares, oder aber stufenmäßig



fig auf- und absteigende Passagen führet. Wir wollen etwas wenigens hier-
von hersehen.

Durchgehende Töne in der Oberstimme.



Hier sehen wir, daß die erste Note von jedem vierten Theile des Takts allezeit zur Harmonie des ersten Akkords gehöret. Wir werden hernach auch zeigen, daß, wenn die erste Note schon vorher einmal gehöret worden, sie nachgehends, wenn sie in diese Stelle kömmt, auch vor einen Vorschlag passiren könne, wozu derjenige Bass gesetzt wird, der eigentlich der zweiten Note zukömmt. Dieses wäre nun die Art, einen Bass zu denen im ersten Akkord gehörigen Intervallen zu setzen. Soll nun eine Harmonie mit zwei gleichen Stimmen erscheinen: so kommen hier mehrentheils die Terzen und Sexten vor. Wenn nun E in der ersten Stimme gesehen wird; so kann dagegen die zweite Stimme entweder C oder G besitzen. Kömmt C in die erste Stimme, so führet die andre die Sext E. Sollte hingegen G die erste Stimme haben; so nimmt die zweite entweder E, oder auch die Quint C.





Besteht die erste Stimme aus untergetheilten durchgehenden Tönen; so kann die zweite Stimme auch eben so viele haben.



Es können auch Nachahmungen geschehen. Wenn die erste Stimme einige Passagen macht; so kann die andre Stimme sie nachgehends wiederholen, indessen daß die erstere einen zur Harmonie des ersten Akkords gehörigen Ton aushält.



Alle diese Passagen dürfen zur Harmonie des ersten Akkords gezählet werden; dann wie bereits vorher ist gesagt worden: die durchgehenden Töne gehören unter keinen Akkord.

Wir hoffen, die zwostimmige Harmonie aus dem ersten Akkord deutlich gezeigt zu haben. Ein Anfänger soll diesen Anfang zur zwostimmigen Setart wohl überlesen, und eigene Beispiele nach dieser Vorschrift aufsetzen; so wird es ihm in der Folge nicht schwer fallen, auch künstliche Zusammensetzungen einzusehen. Wir wenden uns nunmehr zum zweyten Akkord, der noch mehrere Veränderungen zeigt, indem er, wie es aus der Generalbasslehre bekannt, aus vier Intervallen zusammen gesetzt ist: daselbst ist auch angezeigt worden, wie sein Grundbass in einer jeden Tonart heißet. Wir wollen hier die Tonart C dur weiter fortsetzen. Hierinn ist der Grundbass

C 2

zum



zum zweiten Akkord F. Dieser Ton muß zu allen drey Oberstimmen harmoniren.



Wenn aber F selbst in der Oberstimme vorkommt; so nimmt dagegen der Baß A. Werden zwey Bässe zu diesem F erfordert; so kann auch D nachschlagen. Die in diesem Akkord stehende Quint E wird selten im Baß angetroffen; nur in diesem Falle: wenn man den Grundton E vom ersten Akkorde will liegen lassen; dann kann die Oberstimme zu diesem liegenden Baß E auch F angeben.



Wenn die Sext D, oder Quint E in der Oberstimme stehet, so können zwey Bässe zu einem jeden Ton angegeben werden.



Mit durchgehenden Tönen sind die aus dieser Harmonie gezogene Bässe reichlich versehen. Dieses kann insonderheit geschehen, wenn die Oberstimme aushaltende Noten hat.

Durch



Durchgehende Töne im Baß.



Die vierstimmige Harmonie dieses Akkords verursacht diese durchgehenden Töne. Hierzu kommt noch der unter F liegende Ton E. Wenn dagegen die Oberstimme durchgehende Töne in diesem Akkord hören läßt; so bleibt gemeiniglich der Baß bey dem Grundton und seiner Terz.

Durchgehende Töne in der Oberstimme.



Hier ist die bey dem ersten Akkord gemachte Anwendung zu empfehlen: daß in dergleichen Fällen, wo laufende Passagen vorkommen, nur meistens auf die erste Note zu sehen ist. Diese aber muß in der Harmonie des Basses gegründet seyn. Wenn nun zwei gleiche Stimmen sollen gesetzt werden; so sind hier wieder die Terz- und Sextengänge in Betracht zu ziehen. Der Sitz dieser Intervallen zeigt sich aus dem Akkord selbst. Wo die Terz im Akkord nicht angetroffen wird, da ist doch allezeit die Sext, und so im Gegentheile.





Mit durchgehenden Tönen in beyden Stimmen.



Man siehet, daß die Töne F und A, sowohl mit Terzen als Sexten begleitet werden können. Das E, in so fern als es unter diese Harmonie gehören soll, verlangt allein die Sext A; dagegen D die Terz F allein liebet. Und dieses alles fließet aus der Harmonie dieses Akkordes, welches in der Generalbasselehre mit mehrerem erwiesen ist. Die Nachahmung kann auch in diesem Akkord geschehen.



Wer den Reichthum der Melodie eingesehen hat, dem ist es ein leichtes sehr viele Veränderungen in der Nachahmung anzustellen.

Die Harmonie des dritten Akkords ist bekanntermassen auch vierstimmig. Der in dieser Tonart befindliche Grundton ist G. Wenn nun die Oberstimme die zu seiner Harmonie gehörigen Töne nacheinander angiebt; so kann dieser Grundton zu einem jeden gesetzt werden, welches alles bereits aus unsrer Abhandlung des Generalbasses bekannt ist.



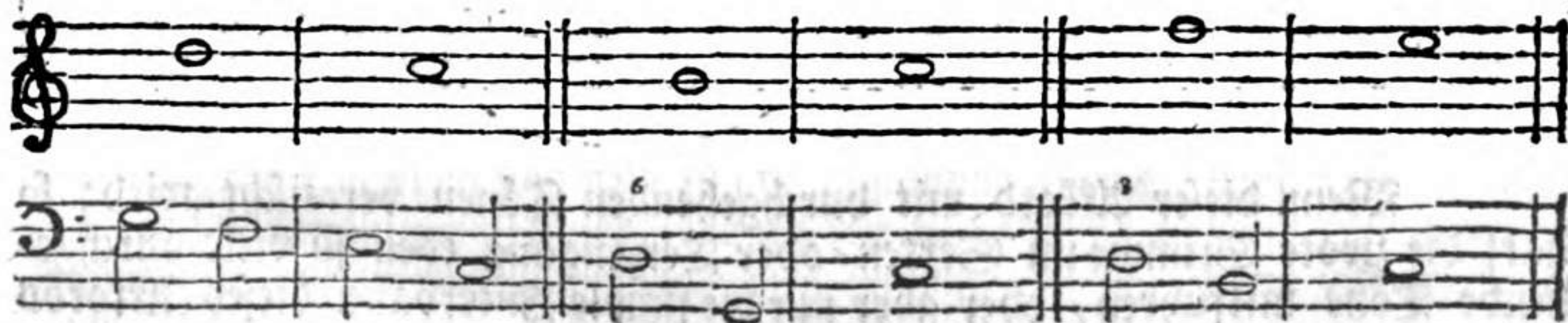
Zur



Zur Veränderung muß auch seine Terz zuweilen vorkommen. So: len aber beyde Stimmen sexten- oder terzenweise gehen, welches zur Ab- wechslung, und in gewissen andern Fällen dieneth; so können auch die übrige Intervallen im Baß erscheinen. Desgleichen, wenn der zweyte Akkord ist vor- hergegangen, so kann auch F zu dem in der Oberstimme vorkommenden G ge- setzt werden.



Const sind eigentlich die Grundbässe: der Grundton G, und seine Terz H. Die übrige dienen mehr zur Baßmelodie. Noch sind sie zu gebrauch- chen, wenn zu einer langen Note in der Oberstimme zweyen Bässe gesetzt wer- den. Wenn der Grundbaß einen Ton tiefer gehet; so erscheint die zu dieser Harmonie gehörige Septime im Baß, nämlich F. Wenn die Sext oder Terz zu einer langen Note in der Oberstimme gesetzt wird: so kann die folgende Baßnote entweder der Grundton oder seine Terz seyn.



Wenn diese Harmonie mit durchgehenden Tönen im Baß vermischt wird, welche zu Formirung der Baßmelodie dienen.



Mit durchgehenden Tönen.



Wenn zwei gleiche Stimmen verfertiget werden sollen; so machen die Terz- und Sextengänge auch in diesem Akkord eine gute Wirkung.



Wenn ein Ton aushält, dagegen die zweite Stimme zwei oder mehrere Töne hören läßt. Auch dieses macht eine gute Wirkung.



Wenn dieser Akkord mit durchgehenden Tönen vermischet wird; so darf die zweite Stimme im Sexten- oder Terzengang eben so viele durchgehende Töne mitführen, oder aber nur die simple Intervallen dieses Akkords dagegen hören lassen.



Mit durchgehenden Tönen.

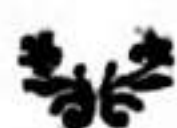


Die Abwechslung mit Terz- und Sextengängen macht besonders bey zwey Singstimmen, oder blasenden Instrumenten eine gute Wirkung. Die Nachahmung einer laufenden Passage kann auch in diesem Akkord angestellet werden.



Die Abhandlung dieser drey Akkorde kann einem Liebhaber der Composition sehr nützlich werden. Man siehet hieraus die vollkommene Uebereinstimmung mit der Generalbasslehre. Wie ein ordentlicher Grundbass zu einer Melodie zu setzen sey; wie auch dieser durch die Vermischung der durchgehenden Töne singend gemacht werden könne. Desgleichen, wie zwey gleiche Stimmen zu verfertigen seyen: welche Intervallen am meisten hierinn vorkommen dürfen. Und endlich, wie die Nachahmung anzustellen wäre.

Wir wenden uns nun zu der Zusammensetzung dieser drey Akkorde, in der zweystimmigen Gesezt, woben wir uns wieder auf die Erklärung der Tonart C dur in der Generalbasslehre beruffen müssen, allwo wir gezeigt haben: auf wie vielerley Art diese drey Akkorde aufeinander folgen können.



Dieses Beispiel gehet bis in den siebenten Takt nach der Ordnung der drey Akkorde, von da aber folgt schon auf den ersten Akkord der dritte nach: dergleichen Folge bis an Schluß währet. Bey Verfertigung eines Basses zur Oberstimme siehet man nur nach: in welchen Akkord die in der Melodie vorkommenden Töne gehören. Und, weil auch einige Töne da sind, die in zwey Akkorden angetroffen werden; so wird hierbey nur auf die Rangordnung der drey Akkorde gesehen. Wir finden hier im ersten Takt C und E in der Oberstimme. Beyde Töne gehören dem ersten Akkord zu, mithin wird, besonders zum Anfang, der Grundbaß C gesetzt. Im zweyten Takt ist D und E. Diese beyden Töne gehören zu der Harmonie des zweyten Akkords, daher muß der Grundton F in Baß gesetzt werden. Der dritte Takt enthält vier Töne, die alle in den dritten Akkord von C her gehören, hierzu kommt der Grundbaß G; auch kann seine Terz H zur Abwechslung dienen. Der vierte Takt hat zwey Töne, die aber nicht zusammen in einen Akkord gehören, mithin sollen auch zweyerley Grundbässe dagegen gesetzt werden. Der erste Ton E gehört in den ersten, und das folgende A in zweyten Akkord; daher müssen die beyden Grundtöne C und F in Baß kommen. Auf die Harmonie des zweyten Akkords muß meistens der dritte Akkord nachfolgen, welches hier auch geschieht, da zum folgenden D, das G im Baß erscheint; worauf E nachfolget, weil die Oberstimme E führet. Nun kommen aufs neue F und D im sechsten Takt vor, die alle beyde sowohl im zweyten als im dritten Akkord befindlich sind. Hier hätte man auch die Wahl, entweder nur einen Akkord, nämlich den dritten Akkord, oder alle beyden Grundbässe aus
zwey



zwey Akkorden anzunehmen: wir haben das letztere gethan, weil die Folge der drey Akkorde da ist, und der Baß besser singet: zugleich auch eine Kadenz formiret. Das folgende C gehöret wieder in ersten Akkord, wogegen der Baß auch C, als die Oktav hören läßt, welche gerne auf eine ordentliche Kadenz folget. Anjeko bleibt der zweyte Akkord aus, weil H nicht hinein, sondern in den dritten Akkord, gehöret, dagegen der Baß die Sext D hören läßt: welcher Baß wegen der widrigen Bewegung gut ist, und zwey Sexten hervorbringt, indem hier auch E in Baß zum obern C gesetzt wird. Das folgende G in der Oberstimme könnte nun sowohl dem ersten Akkord als dem dritten zukommen: wir haben diesen gewählt, und die Sext H in Baß gesetzt. Weil nun dieses G noch einmal erscheint; so darf anjeko gar wohl der Grundton C in Baß dagegen kommen. Das in der Oberstimme stehende H gehöret wieder in dritten Akkord, wogegen auch der Grundton G im Baß stehet. Das Ende muß durch die Oktav geschehen.

Will man nun diesen Baß in eine starke Bewegung setzen; so darf er nur hier und da mit durchgehenden Noten vermischt werden, wodurch er auch eine Baßmelodie überkömmt. Man muß aber hierbey wohl Acht geben, daß der Grundbaß, oder seine Terz, von jedem Akkord meistens auf der ersten, oder wenigstens auf der dritten Note erscheint. Die Melodie wird noch besser, wenn sie auch zuweilen durch kleine Pausen unterbrochen wird, wovon ins künftige mehreres gesagt werden soll.



Hier gehören vier Noten jedesmal zu einem Akkord, wovon die erste auch der Grundton oder seine Terz ist: ausgenommen im siebenten Takt, wo die Sext D im Baß vorkömmt; zum Beweis, daß der Baß auch mit
D 1 der



der Oberstimme in Terz- und Sexten auf- und absteigen dürfe, weil besonders unter diesen Gängen auch die Terz vom Grundton vorkommt, wie hier das folgende E und H, die beyde die Terz vom Grundton des ersten und dritten Akkords sind.

Wenn man nun die Melodie der Oberstimme durch Vorschläge verändern wollte, und diese Vorschläge sollten durch große Noten ausgedrückt werden; so könnte der Baß dennoch so bleiben, unerachtet nunmehr viele Dissonanzen dagegen gehöret würden. Wir wollen den Liebhabern zu gefallen noch dieses beysehen.



Diese Vorschläge oder retardirende Töne sind bereits in unsrer Generalbasslehre auf der 97ten Seite beschrieben worden. Ihr Gebrauch ist gut, doch muß er nicht ins Ueberflüssige getrieben werden. Er kann sowohl zur Verschönerung der Melodie dienen, als er ihr auch zur Verschlimmerung helfen kann. Wer hingegen eine simple Melodie gut zu variiren weiß, der kann den schlechtesten Gesang dennoch angenehm machen. Da diese ganze Variationskunst auch ihren Ursprung aus den drey Akkorden ziehet; so wollen wir davon eine kleine Probe geben.



Die vorhergegangene Grundlage ist so simpel als möglich, weil sie nur zur Erlernung der zwostimmigen Gekart dienen soll, wenn ein Bass die Oberstimme begleitet. Nun haben wir diese Oberstimme durch den Wersatz der Vorschläge in etwas zu verbessern getrachtet. Anjeko ist diese verbesserte Melodie nach der Harmonie der drey Akkorden variiret worden, wodurch nunmehr eine leidentliche Melodie entsprungen ist. Weil diese mit springenden Passagen vermischt ist; so darf hier der laufende Bass nicht gebraucht werden; deswegen haben wir auch den ersten simplen Bass wieder angenommen. Die Seitenbewegung ist in solchen Fällen die beste. Wir haben dieses Beispiel mit Fleiß weiter fortgesetzt, um den Liebhabern dadurch einen kleinen Vorschmack zu geben, was wir beym Anfange dieses Werks von Erfindung der Melodie versprochen haben. Ein Anfänger der Komposition soll daher nicht ungeduldig werden, wenn ihm seine Aufsätze, besonders was die Melodie betrifft, nicht so gleich gerathen wollen. Die Lust, Zeit, und eine gute Anleitung können dieses bald verbessern, insonderheit, wenn der Fleiß durch die Lust unterhalten wird.

Bev Fertigung des Basses zu einer ordentlichen Melodie muß man vornämlich darauf acht geben: bey welcher Stelle die Melodie in eine andere Tonart ausweicht, daß man sodenn auch alsbald die vorkommenden, zu einer andern Tonart gehörigen, Töne in den drey Akkorden dieser neuen Tonart auffuche. Hierbey bemerke man dieses: die Harmonie des dritten fremden Akkords muß jederzeit vorausgehen, ehe der fremde erste Akkord erscheint.





Hier siehet man nun nicht deutlich, wo die Tonart sich verändert, man wolle dann dieses am Schluß in G dur suchen. Wir haben in der Generalbaßlehre etliche Male gesagt: man könne nicht ehe in eine andre Tonart, nach dem natürlichen Lauf der Melodie und Harmonie gehen, als nach dem ersten Akkord der alten Tonart. Nun trifft man diesen Akkord bereits im vierten Takt an; demnach kann schon der fünfte Takt unter die Melodie und Harmonie der Tonart G dur gezählt werden. Die darinn vorkommende Töne E und A gehören daher unter die Harmonie des dritten Akkords, besonders da der vorhergehende E dur Akkord eine große Ähnlichkeit mit dem zweiten Akkord von G dur besitzt. Der sechste Takt zeigt auch schon die Intervallen des ersten fremden Akkords. Im achten Takt geht wieder eine Veränderung vor. Das F erscheint, und bleibt liegen. Hier könnte man diese Fortsetzung der Melodie vor einen Gang in E zurück halten, wenn nicht der neunte und zehnte Takt noch einmal einen Ton tiefer wiederholen würden. Da nun diese Wiederholung im zwölften Takt den G dur Akkord zeigt; so kann auch mit gleichem Rechte der zehnte Takt in den ersten Akkord von A moll gehören: nun kommt es noch darauf an, wo die Harmonie des dritten Akkords anzutreffen, als die nach unsrer Regel meistens vor dem ersten Akkord voraus seyn soll. Wenigstens muß der Hauptanzeiger der Tonart da seyn, nämlich das fremde x: da nun der neunte Takt drey Töne enthält, wovon zwey in den dritten Akkord von A moll gehören, der erstere nämlich F aber nicht; so müssen wir dieses F entweder für einen Vorschlag halten, in welchem Betracht E die Hauptnote wäre: oder, wir müssen einen andern Akkord aufsuchen, in welchem F auch anzutreffen ist. Sollte nun das erstere beliebt werden; so könnte auch E in Baß gesetzt werden, und das im achten Takt befindliche F wäre sodenn aus der Harmonie des dritten Akkords von E dur. Dieser Satz wäre richtig, allein die folgende Transposition müßte nachgehends beim eilften Takt in H moll geschehen, welche Tonarten gar zu weit von einander liegen, daher auch dieses nicht erfolgen kann. Wir haben den andern Weg erwähnt, um so mehr, als der natürliche Gesang der beyden Stimmen es fodert. Es ist bekannt, daß die Moll Tonarten noch einen Akkord, nämlich den kleinen Septimenakkord haben, und dieser ist, der hier die Stelle des dritten Akkords von A moll vertritt, da er nur um einen Ton unterschieden ist. Sein Grundton ist Gis, welcher doch allezeit der Hauptanzeiger der Tonart A ist. Nun darf der erste Ton D im zehnten Takt vor einen Vorschlag gelten, dem eigentlich kein besonderer Baß zukommt. Der eilfte Takt zeigt uns den, durch das liegenbleibende E, zusammengesetzten großen Septimenakkord von G dur; oder, wir können ihn auch vor die Harmonie des dritten Akkords von G dur halten, wenn wir den liegenbleibenden Ton E in diesem Takt, eben so gut vor einen Vorschlag, als

wie



wie den im nachfolgenden Takt, ansehen wollen. Das D im dreizehnten und A im vierzehnten Takt sind auch für Vorschläge zu halten, weswegen der Baß sie nicht ansieht, sondern sich nach der nächstfolgenden Note richtet. Wenn ein Liebhaber die gebundenen oder liegenbleibenden Töne in diesem Gesichtspunkte betrachtet; so kommt er gar bald zu der Kenntniß des Ursprungs und Sitzes der Nonen: derjenigen Septimen, und andrer Harmonien, die in unsern drey Akkorden nicht von Natur liegen.

Es giebt auch Vorschläge, die aus halben Tönen bestehen, welche keine anzeigende Töne einer fremden Tonart sind.



Die Tonart C dur besitzt, wie bekannt, kein x nach b, und dennoch können beyde darinne vorkommen, ohne daß die Melodie in eine andre Tonart ausweicht. Diese Zufällige x und b erscheinen als Vorschläge; in diesem Ansehen richtet der Baß sich niemals nach ihnen, sondern nach der darauf folgenden Note, obgleich diese, auch nach ihrer Geltung, viel kürzer als der Vorschlag ist. Hier kommt gleich im ersten Takt F vor, welches, unerachtet es in dieser Tonart von Natur befindlich ist, dennoch allhier als ein Vorschlag angesehen wird, indem das nachfolgende C diejenige Hauptnote ist, zu welcher der Baß gesetzt wird. Dieser Vorschlag kommt nur hier deswegen vor, um das Leere zwischen dem Anfangston C und C auszufüllen, welches dann dieser in der Mitte liegende F Ton versiehet. Das in eben diesem Takt vorkommende x ist der Vorschlag vor dem darauf folgenden G: daher sich der Baß nach diesem richtet, und das x vor dem F wird wieder als ein gar nicht gegenwärtiger Ton betrachtet. Die letzte Note im zweyten Takt



Takt hat ein durchgehendes \times , welches nachgehendes zum Vorschlag von D gebraucht wird. Nun siehet man wieder auf die nachkommende Note D, wozu F in Baß kömmt. Dieses F wird aber gleich zu Anfang des Takts zum Eis gesetzt, und so angesehen, als wenn D an statt dieses Eis hier stünde. Da nun dieser Ton der Grundbaß des zweyten Akkords ist; so muß nach der vorhin gemeldten Regel der Grundbaß des dritten Akkords, oder ein anderer aus seiner Harmonie gezogener Baß nachfolgen, wenn es eigentlich nach der Natur der Tonart geschehen soll. Der Ton A bleibt hierbey in der Oberstimme liegen, und macht aufs neue einen Vorschlag zu G, welches aber auch hier die Baßstimme gar nicht angehet, indem diese jederzeit den Vorschlag so betrachtet, als wäre er gar nicht zugegen. Auf eben diese Art erscheinen zwey mit \times bezeichnete Vorschläge im fünften Takt, die auf die nämliche Art behandelt werden.

Die mit \times versehenen Vorschläge nehmen alle ihre Stelle unterhalb ihres nachfolgenden Tons, wodurch dann die Schleifung in diesen, einen halben Ton höher liegenden, Ton geschieht. Dagegen diejenigen Vorschläge, die ein b bey sich führen, von oben herab, in den einen halben Ton tiefer liegenden Ton, schleifen.



In diesem Beyspiel sind drey b , die nur als Vorschläge zufälliger Weise entstehen, dahero sie auch nicht nach ihrer Herkunft behandelt werden, sondern, wie gesagt: derjenige Baß wird dazu gesetzt, der eigentlich der nachfolgenden Note zukömmmt. Diese Behandlung der Vorschläge ist ein Hauptpunct vor die Liebhaber der Komposition. Sie sind bey manchen
noch



noch nicht gründlich geübten der Stein des Anstosses. Nun giebt es noch kurze Passagen, oder sogenannte Manieren, in welchen, diese hier beschriebene beyde Vorschläge, nämlich **z** und **B** vorkommen.



Diese kurz aufeinander folgende Vorschläge gefallen besser, wenn sie geschwind behandelt werden, als bey einem langsamen Vortrag. Die im ersten Takt befindliche Vorschläge können noch ehe langsam ausgedrückt werden, weil der erste Vorschlag aus einem ganzen Ton bestehet, woran das Ohr von Natur gewöhnt ist. Der dazu gehörige Bass **C** harmoniret nur mit der zwoten und vierten Note **G**: die erste und dritte sind hier wieder als abwesend angesehen worden. Die Hälfte des dritten Takts enthält die Vermischung der vorherbeschriebenen beyden Arten, zu deren zweyten und vierten Note der Bass **F** ist gesetzt worden. Ein gleiches findet sich im folgenden vierten und fünften Takt. Die Hauptregel zur Kenntniß dieser verschiedenen Arten von Vorschlägen, und ihrer gründlichen Basssetzung ist folgende: den Bass nach der Rangordnung der drey Hauptakkorden zu setzen. Weil aber dennoch die Melodie es zuweilen erfordert, die Begleitung des zweyten Akkords auszulassen: so werden dieses entweder die Töne der Melodie: der vorher: oder nachfolgende Akkord: oder eine geringe Uebung, und zuletzt das Gehör leicht entscheiden.



Wiederholung einiger Hauptanmerkungen, die zur Verfertigung eines Basses gehören.

Denen Anfängern zu gefallen, wollen wir die Grundsätze der zweistimmigen Komposition noch ganz kurz wiederholen. Es sind folgende: ein Anfänger erwähle sich eine Tonart nach Belieben, und wenn es auch die schwerste in der Ausübung oder Spielung auf einem Instrumente wäre: untersuche diese nach der in unsrer Generalbasslehre beschriebenen Erklärung, durch Herausziehung einiger Töne, aus allen dreyn Akkorden in der Höhe oder Tiefe. Nach diesem setze er zu diesen nunmehr in der Oberstimme sich befindenden Tönen, entweder den zu einem jeden Ton gehörigen Grundton in Bass, oder seine Terz. Will er die Oberstimme mit dem Bass in Terzen oder Sexten gehen lassen, oder mit beyden vermischen, so hat er nur darauf zu sehen, welche Töne die Sext oder die Terz lieben, welches jederzeit die Harmonie des Akkords anzeigt. Weiters ist zu bemerken, daß der Bass zu der ersten Note im Anfangstakte, der Grundbass des ersten Akkords seyn soll: wenn auch dieser Bass die Oktav der Oberstimme wäre. Ist am Ende eine förmliche Kadenz angestellt; so muß die allerlezte Note im Bass auch die Oktav von der Oberstimme seyn, nämlich der Grundton des ersten Akkords. Die Ursach davon ist diese: der Einklang und die Oktav sind die vollkommensten Konsonanzen: ja im gewissen Verstande nur eins. Da nun diese wegen ihrem besten Verhältnisse, den Vorzug vor den übrigen Konsonanzen, und weit über die Dissonanzen behaupten, so gebühret ihnen, ein Stück zu schließen, und auch das Recht ein Stück anzufangen, wenn es die Melodie der Oberstimme erfordert. Zum Beispiel: die Anfangsnote in der Oberstimme heiße A; so setze man nach dieser Anweisung auch A in Bass. Es kommt Cis oben vor; so siehet man gleich, daß dieses Cis, da es weder im zweyten noch im dritten Akkord anzutreffen ist, zu der Harmonie des ersten Akkords gehört. Ferner, man erblickt H: dieser Ton ist nun im zweyten und dritten Akkord anzutreffen, mithin wäre nur nachzusehen: ob sogleich A oder Cis nachfolget. Geschieht eins von beyden: so gehört H zur Harmonie des dritten Akkords. Wird aber dieses H entweder lang ausgehalten oder wiederholet; oder aber es folget Cis nach; in diesen Fällen, wird die erste Hälfte, oder das erstere H zu der Harmonie des zweyten Akkords, und die andre Hälfte, wenn H eine lange Note wäre, oder die nachfolgende Wiederholung, dem dritten Akkord gezählet. Ist Cis vorhanden: so überkömmt H zu seiner Begleitung D im Bass, und Cis nimmt E zu sich. Eine gleiche Bewandniß hat es auch mit dem Ton D, weil dieser Ton im zweyten und dritten Akkord anzutreffen; so siehet man nur nach, ob der nachfolgende Ton zur Harmonie des ersten oder des dritten Akkords gehört.

Ist



Ist es dieser: so muß zum D die Oktav oder seine Terz vom zweyten Akkord in Baß gesetzt werden: folgt dagegen ein Ton vom ersten Akkord nach; so muß zu D der Grundbaß E oder seine Terz vom dritten Akkord nämlich Fis kommen: ausgenommen, es folgte auf dieses D eine förmliche Kadenz: in diesem Falle wird zum D die Harmonie des zweyten Akkords: bey einem zweystimmigen Satz aber D oder Fis in Baß gesetzt, worauf zum nachfolgenden Eis in der Oberstimme E in Baß zu stehen kommt: dieses E wird wiederholt, weil nach dem Eis oder A in der Oberstimme, H oder Fis nachfolgen muß, wenn es eine Kadenz seyn soll. Ferner sind die Töne A und E da, welche beyde auch in zween Akkorden vorkommen; hier giebt jederzeit der gleich nachfolgende Ton die deutliche Anzeige: unter welche Harmonie der vorhergehende Ton gehöret. Ein Beyspiel wird dieses gesagte bestärken.



Die Erfahrung beweiset, daß auf den dritten Akkord, oder seine Intervallen außer einer falschen Cadenz, der erste Akkord allein kommen müsse. Alle gute natürliche Melodien sollen sich auch hierauf beziehen. Nur die simple Terz- oder Sertengänge leiden eine Ausnahme, wenn die Harmonie nach diesen eingerichtet wäre.



Hier ist die Ausnahme zu Anfang des zweyten Takts. Die Melodie geht am Ende des ersten Takts, anstatt in C zu gehen, in A, welches die unterste Terz des zweyten Akkords ist. Der nachfolgende Terzengang hält zu Ende des vierten Takts diesen nämlichen Weg: hingegen die darauf kommende Sexten im 7ten Takte gehen in der Rangordnung der drey Akkorde. Wenn nun eine solche Tonfolge in einer Melodie vorkommt: da ist nichts besser, als den Baß Sexten- oder Terzenweise dazu zu setzen. Mit allem diesem finden wir auch hierbey: daß der natürliche Gesang selbst leidet, und daß man bey Setzung einer solchen Melodie, welche wider die Rangordnung der drey Akkorde geht, sehr selten etwas gutes hervorbringen würde; ja daß man ehe hundert gute Melodien antreffen müsse, die alle nach der natürlichen Ordnung gesetzt sind, als nur eine, die ihr entgegen oder zuwider lauffet. Wir werden dieses inskünftige noch deutlicher beweisen, wenn wir von der Erfindung der Melodie handeln.

Obiges Beyspiel kann in seiner Melodie verbessert werden, wenn nur anstatt A im zweyten und vierten Takt, C genommen wird: dagegen muß der Baß auch geändert werden.





Wir sehen, daß die Anfangsmelodie die Nachahmung verträgt, weil C und G im zweyten Takt auch in der Harmonie des ersten Akkords befindlich sind: wiederum, daß die erste und dritte Note des ersten Takts, weil sie aus der Harmonie des ersten Akkords genommen sind, sich zum Bass des zweyten Takts sehr gut schicken. Diese Nachahmung findet gleichfalls im dritten und vierten Takt die beste Gelegenheit; auch könnte sie noch einigermaßen im fünften und sechsten Takt fortgesetzt werden. Genug, die ganze Zusammensetzung dieser zwey Stimmen gründet sich auf die natürliche Folge der drey Akkorde. Noch hat ein Anfänger die drey verschiedenen Bewegungen zu bemerken, die wir vorher abgehandelt haben, daß solche auch bey der zweystimmigen Gekart wohl in acht genommen werden, wodurch der erst die Melodie mit der Harmonie gut verbunden, und dem Gehör eine schöne Veränderung gemacht wird, auf welcher das Leben eines Stücks beruhet.

Wir wollen jeko noch mit wenigem derjenigen zweystimmigen Gekart gedenken, die aus zwey gleichen Stimmen bestehet. Soll zu einer Melodie noch eine Gegenmelodie gesetzt werden; so verfährt man wieder nach der vorigen Art, nur mit dem Unterschiede: daß die zwote Stimme in den Violin- oder Klavierschlüssel zc. worinn die erste Stimme stehet, gesetzt werde, wodurch dann die Intervallen oder harmonirende Töne nahe zusammen rücken. Man siehet nach, in welchen Akkord der eine und andre Ton von der Melodie gehöret: aus diesem nämlichen Akkord wird sodenn ein anderer mitstimmender Ton in die zwote Stimme gesetzt, welcher entweder die Terz, Sext, oder auch zuweilen die Quint, Quart, ja wohl gar die Septime seyn kann: wie wir dieses bereits bey der Erklärung eines jeden Akkords angezeigt haben.



Der Anfang zeigt, daß die zwote Stimme gar gut Terzenweise mit der Oberstimme gehen könne. Das Ende des zweyten und die Folge des dritten und vierten Takts weisen uns die Sextenfolge. Der aushaltende Ton D im fünften Takt, der im zweyten und dritten Akkord anzutreffen ist, erlaubt: daß die andere Stimme auch Töne aus diesen zwey Akkorden nehmen dürfe, welches hier geschehen. Die nachfolgende Melodie ver-



trägt wider die Terz- und Sextenfolge. Die vorher beschriebene drey Bewegungen der Musik sind auch hier aufs genaueste in Acht zu nehmen. Die etwa vorkommende, aus ganz und halben Tönen bestehende Vorschläge werden bey beyden Stimmen gemacht, wenn sie Terz- oder Sextenweise entstehen. Wenn aber die andere Stimme den Grundton führet, nämlich die Quint oder Quart u. so läßt die Oberstimme nur allein den Vorschlag hören.



Das D mit dem Vorschlag bey dem zweyten Beispiel gehört zur Harmonie des dritten Akkords, daher kann die zwote Stimme zur Abwechslung, den Grundton G dagegen hören lassen, welcher keinen Vorschlag ver trägt, es wäre dann, man wollte ihn von unten herauf durch Vorherhaltung des halben Tons Fis machen. Im folgenden Takt ist A in der Oberstimme, wogegen die zwote Stimme den Grundton F nimmt, weil beyde Stimmen zur Harmonie des zweyten Akkords gehören.

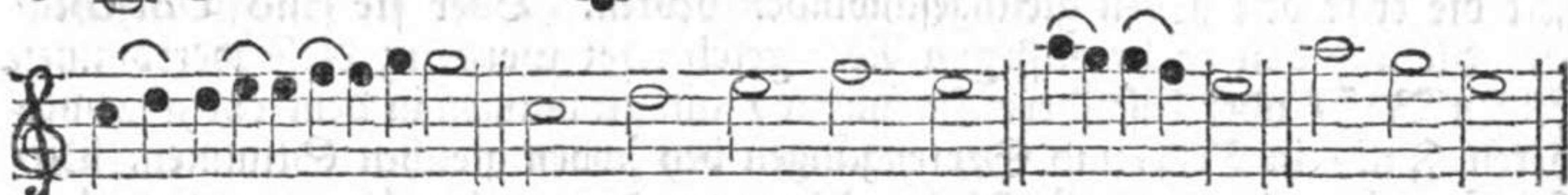
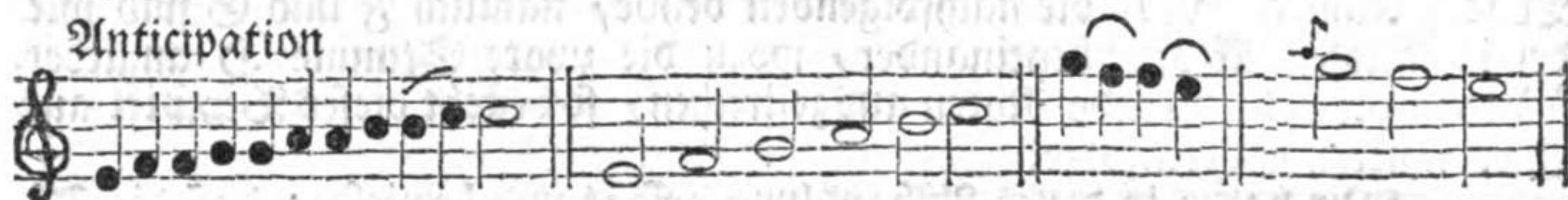
Ehe wir diese Abhandlung schließen, müssen wir auch noch mit Wenigem, der durch die Retardation und Anticipation herkommenden fremden Harmonien gedenken. Es sind solche bereits in unsrer Generalbasslehre Seite 97 erkläret, und ihr Ursprung Seite 100 gezeigt worden. Auch in der zwostimmigen Seckunst können sie vorkommen, und zwar noch mit größerm Nutzen als in der vier- und mehrstimmigen Komposition. Die Ursach ist diese: weil nur ein Ton hier ist, der dissoniret, dort aber mehrere seyn können.



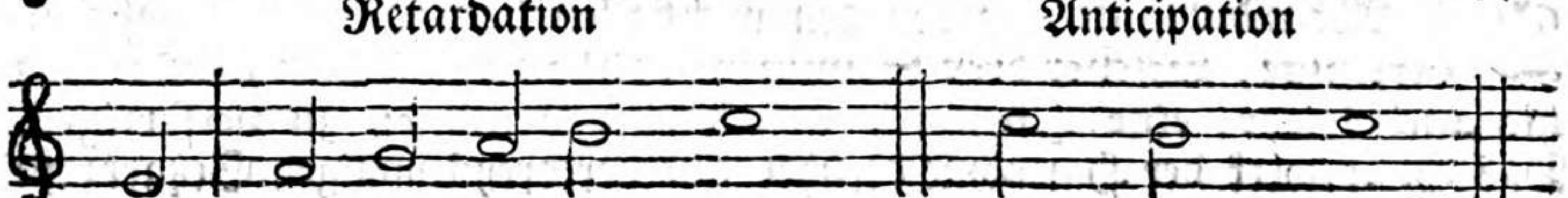
E, G, H retardiren im ersten Beispiel: und E, G im andern. Weil nun die zwote Stimme in halben Takt fortgeht, und die erstere

zurückbleibet; so entstehen durch solches Aufhalten verschiedene Intervallen, die nicht in den drey Hauptakkorden von Natur enthalten sind.

Wenn aber die erste Note die Hälfte ihrer Länge verläßt, und dafür die Hälfte ihrer Nachbarinn annimmt, indeß daß die andre Stimme nach ihrer wahren Notengeltung verfährt; so entspringet zuweilen eine Harmonie, die auch von Natur nicht in diese Tonart gehöret. Diese Notentrückung kann in beyden Stimmen im Auf- oder Herabsteigen geschehen, doch nicht in allen beyden zugleich, ausgenommen es wäre noch eine dritte Stimme zugegen.



Es geschieht gar oft, daß in einer Melodie dergleichen Tonschleifungen angetroffen werden, die auch keine üble Wirkung machen. Die andere Stimme sieht hierbey nur auf die erste Note in der ersten Stimme, wozu dann ein harmonirender Ton, nach unsrer Anweisung gesetzt wird; es mögen nun diese beyden Stimmen eine Terz, Septime, Quint u. unter sich bilden; dieses ist einerley. Auch hier ist die Quintenfolge erlaubt, wenn die Rückung in die Sext geschieht.



Diese



Diese Gänge sind seltener. Sie müssen behutsam behandelt werden. Die Bestimmung der zwoten Stimme läßt sich hier nicht allezeit aus der ersten Note der Oberstimme errathen, indem auch zuweilen die zwote Note, die doch sonst ein durchgehender Ton heißet, betrachtet werden muß. Das erstere Beyspiel beweiset dieses. Das zwote E steht, nebst dem folgenden D, und dem F in der zwoten Stimme, im zweyten Akkorde der Tonart C dur: die nachfolgenden zwö Schleifungen, nämlich D, E und E F befinden sich in keinem Akkord dieser Tonart beyammen: daher werden die ersten Töne von diesen zween Schleifungen unter die Zahl der retardirenden Töne gerechnet. Nur die nachfolgenden beyde, nämlich F und G sind wieder im dritten Akkorde beyeinander, wozu die zwote Stimme H angiebet. Werden die retardirende Noten ausgestrichen, so besteht dieses Beyspiel aus einer lauten Sextenfolge.

Wir haben in dieser Abhandlung gesagt und bewiesen: daß die Töne oder Noten einer Oberstimme aus drey verschiedenen Klassen bestehen: entweder es sind solche, zu welchen wirklich eine andere Stimme, nach der Anweisung der drey Akkorde, gesetzt werden muß: dieses betrifft allezeit die erste von zween gleichgeschwinden Noten. Oder sie sind Vorschläge, die auf den rechtmäßigen Ton geschleifet werden; diese überkommen keinen Baß, oder besondere Harmonie, ausgenommen in dem vorhergemeldeten Fall, in Terz- und Sextengängen bey zween gleichen Stimmen. Dieses ist auch wieder die erste Note, die entweder vorher lieget, oder aber, als ein Vorschlag, zum Fierat einer langen Note vorkommt. Die dritte Klasse besteht aus den durchgehenden Tönen, die auch keinen Baß oder ganze Harmonie überkommen. Werden sie begleitet, so geschieht es wieder in der Terz- und Sexten-Begleitung. Dieses ist jederzeit die zwote Note unter gleichgeltenden Noten. Die Stelle eines jedes Tons von diesen drey Klassen ist deutlich erklärt worden. Auch gehören die retardirenden Töne hieher, und zwar zur zwoten Klasse: die anticipirenden Töne werden zur dritten Klasse gezählet.

Viertes Hauptstück.

Von der Zusammensetzung dreier Stimmen.

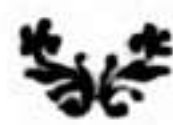
Diese Abhandlung ist eine von den wichtigsten der ganzen Komposition. Derjenige, welcher drey Stimmen wohl zu vereinigen weiß: dem ist's auch leicht, eine Harmonie von vielen Stimmen zu verfertigen. Das Hauptwerk der Harmonie beruhet auf der dreystimmigen Sekart; ja ihre



ihre ganze Wirkung rühret größtentheils daher. Man kann sie füglich in zwei Klassen eintheilen: in die natürliche, und künstliche Zusammensetzung. Jene besteht darinn: wenn alle drey Stimmen bloß aus den drey Akkorden herausgezogen werden, woben die Oberstimme beständig ihr Recht, als die erste Stimme, behauptet: und die zwote Stimme weder über sie steigt, noch etwas Koncertirendes oder Nachahmendes führet, sondern nur nach den Regeln der Harmonie mit dem Baß fortgeht. Bey dieser Art wird die Melodie der Oberstimme niemals unterbrochen. Hiervon siehet man sehr viele Sachen: auch von renomirten Meistern, in welchen weder die zwote Stimme noch der Baß einige Nachahmung führet. Die zwote Klasse hingegen rühret aus der schon gemeldten künstlichen Zusammensetzung her. Hier muß Natur und Kunst sich vereinigen, damit dadurch das wahre Schöne erhalten werde. Die dreyfache Bewegung der Stimmen: die Nachahmung eines melodischen Gliedes in allen drey Stimmen: die Certifizierung in einigen Passagen: die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren: die schöne Symmetrie oder Eintheilung der Hauptmelodie, nebst der, aus dem Forte und Piano herkommenden, Veränderung der Harmonie: alles dieses bestimmt die zwote Art.

Wir wollen zuerst jene Art vornehmen. Hier ist nöthig, daß wir aufs neue einen jeden Akkord besonders durchgehen. Die Liebhaber der vorhergehenden Abhandlung werden dieses billigen, um so eher, als das eine vom andern abhänget.

Der erste oder herrschende Akkord führet den vollkommensten Drenklang. Die Wirkung dieser Harmonie ist die beste. Und obgleich sie sich nach allen Instrumenten verändert: denn eine andere Wirkung machen zwei Violinen und ein Violoncell: eine andere zwei Flöten 2c. zwei Hoboen, zwey Hörner 2c. so verursacht sie doch, wie gesagt, jederzeit die beste Wirkung vor den beyden andern Akkorden. Kommt nun E aus diesem Akkord in der Melodie vor: so ist dagegen der Baß C. Das noch in diesem Akkord vorhandene G bleibet also der zwoten Stimme übrig. Führet die Oberstimme G, so überkömmt die zwote Stimme E und der Baß C. Ist in der Melodie E anzutreffen: so wird E in Baß, und G wieder in die zwote Stimme gesetzt. Zuweilen kömmt auch die untere Oktav C zum obern C in der Melodie, dagegen die zwote Stimme E führet.



Wir sehen hier abermals, daß die Abwechslung der Terz- und Sextengängen, sowohl in den beyden Oberstimmen, als mit dem Baß selbst, gut angewendet werden könne. Das übrige, was bey diesem ersten Akkord in Acht zu nehmen ist, haben wir bereits in dem vorhergehenden Hauptstücke bekannt gemacht. Noch können wir hier sagen, daß der Grundton C, sowohl im Baß, als in einer Oberstimme liegen bleiben, und dazu die Harmonie aller drey Akkorde nacheinander gehöret werden dürfte, nur daß der erste Akkord anhebet, und auch schließet. Diese nämliche Freiheit hat auch G. Die Ursach bey beyden Tönen ist diese: weil C in zweyen Akkorden, nämlich im ersten und andern befindlich ist: und G auch, als welcher Ton im ersten und dritten Akkord angetroffen wird.





Die Seitenbewegung gründet diese Sätze. Ein mehrers kann in der oben abgehandelten Erklärung der drey Bewegungen der Harmonie nachgelesen werden.

Der zweyte Akkord besteht, wie bekannt, aus vier Tönen. Kommt D in der Melodie vor; so hat der Baß den Grundton F, und die zwote Stimme führet C, wenn dieser Ton vorher lieget, oder A. Wird aber C in der Oberstimme angetroffen; so kann dieses A gar füglich in die zwote Stimme gesetzt werden. Der Baß behält F. Wird F. in der Melodie gefunden; so läßt der Baß entweder A, oder auch F dazu hören: D oder C wird alsdann der zwoten Stimme überlassen. Findet man A in der Oberstimme; so überkömmt die zwote Stimme C, und der Baß behält F. Der Ton D kommt in Baß, wenn F vorhergegangen, da er denn zur Abwechslung, oder Formirung des Baßgesanges dienet. C erscheinet im Baß; wenn es ohnehin schon vorherlieget.





Diese vorher beschriebene sieben Beispiele haben alle ihren Grund in der Folge der drey Akkorde. Sie bestehen aus der Abwechslung der Sexten- oder Terzengängen, welche jederzeit zwey Stimmen unter sich haben. Bey Verfertigung dieser dreystimmigen Beispiele ist wohl in Acht zu nehmen, daß nicht alle drey Stimmen jederzeit einerley Bewegung führen. Die Abwechslung kann bestehen: daß eine Stimme fortgeht, dagegen die beyden andere Stimmen in langsamen Schritten nachfolgen. Zwey Stimmen können in gleicher Bewegung fortschreiten, dagegen die dritte noch einmal so geschwinde Töne hören läßt. Auch kann eine Stimme langsam gehen, und zwey gehen geschwind fort. Nur das Ende oder der Schluß führet einerley Bewegung.

Weil der dritte Akkord gleichfalls vierstimmig ist; so hat man auch wieder die Wahl, unter der dritten und vierten Stimme, davon in die dreystimmige Komposition zu nehmen, welchen Ton unter beyden Stimmen man will. Das sicherste hierbey ist: man nimmt in die zwote Stimme denjenigen Ton, der, dem vorhergehenden am nächsten, oder der gar vorhergelegen ist. Wenn nun G in der Oberstimme steht; so kann der Baß entweder H oder G als seinen Grundton nehmen: im ersten Falle nimmt die zwote Stimme dagegen D, oder wenn F vorhergegangen, diesen Ton: im andern Falle kann sie auch H nehmen. Ist D in der Melodie; so überkömmt die zwote Stimme H und der Baß G. Stehet aber H oben, alsdenn mag der Baß G oder die Sext D nehmen: dagegen die zwote Stimme im ersten Fall D, und im zweyten F oder G überkömmt. Erblicket man F in der Oberstimme, so muß der Baß entweder G oder H führen, die zwote Stimme nimmt D. Sollte F im Baß vorherliegen, so darf es auch bey dieser Harmonie liegen bleiben, wo alsdenn dieser Ton das nämliche Ansehen, wie G selbst, überkömmt. In diesem Fall können die beyden Oberstimmen D und H, oder G und H führen. Diese Versekung des Basses wird heutigestages gar oft angetroffen.

Die



Diese sieben Beispiele sind vorher beschrieben worden. Wenn man die Tonart C dur in der Generalbasslehre durchgehet; so wird man alle diese Verkehungen der Harmonie der drey Akkorde darinn antreffen. Der Grund ist einerley.

Dieses wäre demnach die dreystimmige Sekart in einem jeden Akkord. Wir wollen nun zeigen, wie diese drey Akkorde aufeinander folgen, und vom Anfang bis ans Ende untereinander abwechseln.





Da dieses Beyspiel nichts anders als die simple Folge der drey Akkorde enthält; so wird es ein Liebhaber leicht einsehen, wenn er anders die Erklärung eines jeden Akkords begriffen hat. Man siehet, daß der harmonische Dreyklang durchaus ist beybehalten worden: und wenn auch dieser zuweilen mangelt; so geschieht es deswegen: weil die Melodie der einen oder andern Stimme es erfordert. Wo der Melodie in einer Stimme durch die Harmonie geholfen werden kann, da soll sie nicht mangelhaft erscheinen: wenn hingegen die Harmonie der Melodie dadurch schadet, daß eine Stimme nicht gut nach ihrer Art singen kann: da ist es besser, die Harmonie verlieret ein Intervall. Der erste Takt beweiset dieses. Die Oberstimme fängt mit C an, und gehet zwey Töne höher. Der Baß macht auch den Anfang mit dem Grundton, als der Oktav vom obern C. Nun sollte die zwote Stimme E oder G dagegen hören lassen: weil aber diese beyden Töne die Melodie der zwoten Stimme nicht gut formiren; so ist es, besonders beym Anfang, besser: das Stück fängt bloß mit der Oktav an, als daß der Gesang wegen der ganzen Harmonie leiden müßte, da zumal die geschwindere Fortschreitung des Basses sogleich, die Terz vom Grundton nachholet, durch welche die leere Harmonie einigermaßen verbessert wird. Der Baß F im zweyten Takt bleibt zu Anfang des dritten Takts liegen, wodurch dieser Ton das nämliche Recht des Grundtons vom dritten Akkord erhält. Im vierten Takt fällt eine Pause bey beyden Oberstimmen vor; damit nun die Bewegung nicht unterbrochen werde, so gehet der Baß mit geschwinden Tönen allein fort. Der folgende liegenbleibende Ton der Oberstimme giebt Gelegenheit, daß die beyden andere Stimmen in gleichen Schritten durch die Abwechslung mit Terz- und Sexten sich fortbewegen. Die zwote Stimme im siebenten Takt nimmt lieber, ihrer Melodie zugewandt, im zweyten Viertel die Oktav C, als den Dreyklang durch

Neh.



Nehmung des G zu befördern. Im folgenden Takt bleibt dieser durchaus mangelhaft. Das erste Viertel enthält nur die Oktav, dann pausirt der Baß, wogegen die beyden Oberstimmen nach den Intervallen des herrschenden Akkords miteinander fortschreiten. Nun folgt eine Wiederholung der vorhergegangenen vier Takte, doch mit dem Unterschied: daß die beyden Oberstimmen einen Tausch ihrer Melodie genommen haben. Das Aushalten im G der Oberstimme hat nunmehr die zwote Stimme eine Oktav tiefer, dagegen die erste Stimme, die vorherige Melodie der zwoten Stimme hören läßt. Diese Erklärung kann einem Liebhaber der Komposition nicht unnützlich seyn, wenn er solche mit Aufmerksamkeit liest, und sie mit dem Beispiel selbst vergleicht. Er siehet, wie in der natürlichen dreystimmigen Gesezt zu verfahren ist: wie die Akkorde sich nach der Oberstimme richten, und auf solche Art unter sich abwechseln: doch allezeit nach ihrer Rangordnung.

Nun wollen wir dieses Beispiel noch einmal vornehmen, und solches mit andern Stimmen begleiten, damit der Anfänger sehe, daß eine gegebene Oberstimme auf verschiedene Art behandelt werden könne. Hat eine Melodie viele Veränderung in der Notengeltung; so können auch verschiedene Harmonien dazu gesetzt werden, die alle nach den Regeln der Komposition recht, aber in der Wirkung verschieden sind, wie wir dieses bereits oben angeführt haben. Die Hauptregel bey großen Sachen ist: Die Melodie der ersten Stimme niemals durch die Harmonie zu unterbrechen, oder gar zu hindern. Daher es ein großer Fehler, wenn die zwote Stimme zuweilen über die erste hinübersteiget, ausgenommen in certirenden Passagen, worinn beyde Stimmen abwechseln sollen.





Die Harmonie zeigt hier schon mehrere Veränderung als in der vorhergehenden Begleitung. Die beyden Unterstimmen haben durch ihre geschwinde Bewegung ein Leben überkommen, wodurch sie der Hauptmelodie selbst aufhelfen, so, daß die in dieser Melodie vorkommende wenige Viertelsnoten nur desto brillanter werden. Die Abwechslung mit geschwinden und langsamen Tönen trägt gar vieles bey, die Erhebung eines Gesanges zu befördern. Der Bass bleibt im zweyten Takt liegen, obgleich der zweyte Akkord da ist, zu welchen eigentlich der Grundton F gehörte. Wir haben aber schon einigemal gesagt; daß, wenn der vorhergegangene Bass ton auch in der Harmonie des gleich darauf folgenden Akkords liege, dieser Ton dann könne fort liegen bleiben, weil er durch den vorherliegenden Grundton auch das nämliche Ansehen erlangte, als ob sein eigener Grundton zugegen wäre. In diesem Beispiele sind auch alle drey Bewegungen der Harmonie zu finden. Der erste Takt zeigt uns die Seitenbewegung, da die erste Stimme in langsamen, und die beyden andern Stimmen in geschwinden Tönen fortschreiten. Auch die gleiche Bewegung ist da: die zwote Stimme und der Bass gehen terzenweise miteinander. Der zweyte Takt führet die Seitenbewegung, dagegen der dritte Takt schon die widrige Bewegung der zwoten Stimme aufweist, weil diese Stimme unterwärts, und die beyden andern Stimmen aufwärts gehen. Vom neunten Takt bis ans Ende, ist diese widrige Bewegung der Stimmen recht anzutreffen: die beyden obern Stimmen gehen terzenweise in der gleichen Bewegung aufwärts, dagegen der Bass herunter steigt, und der erst im vorletzten Takt hinauf gehet, wo die obern Stimmen wieder abwärts treten. Noch etwas ist wegen der Harmonie des neunten und zehnten Takts zu sagen: in jenem kommt A im Bass vor; dieser Ton ist unterwärts die Terz von C, und weil das obere C auch im zweyten Akkord befindlich ist, so darf A gar wohl in Bass gesetzt werden, zumal da es zur Melodie des Basses dienet.



Im folgenden Takt kommen D und E in Baß, die ein Anfänger auch nicht gleich errathen möchte, warum sie da stehen. Der Ton D im Baß ist hier eine durchgehende Note, weil das E die Hauptnote ist: das nachfolgende E ist aus der Harmonie des zweyten Akkords, wie auch die erste Hälfte der beyden langen Noten D und F, welche die erste und andere Stimme führen. Auf diese Umwendung des zweyten Akkords folgt sogleich die Harmonie des dritten Akkords nach. Eine Verwechslung der Intervallen ist in diesem Beispiele auch vorhanden. Die zwote Stimme hat im dritten Takt D, welcher Ton zu Formirung der Melodie dieser Stimme hieher kömmt: eigentlich sollte er nach dem E folgen, weil er nur ein durchgehender Ton heißet, der nicht zur Harmonie hieher gehöret, indessen nimmt er die Stelle vor E, welches man eine Verwechslung heißen kann.

Wenn aber in der Melodie Töne vorkommen, die in andere Tonarten gehören: so müssen diese fremden \sharp oder \flat auch nach ihrer eignen Tonart behandelt werden. Es können Bindungen erscheinen: desgleichen kann die Gelegenheit sich äußern, die falsche Kadenz anzubringen, wie dieses alles gar oft in der dreystimmigen Gekart vorkömmt. Als:



Bey Verfertigung der drey- und mehrstimmigen Zusammensetzung ist hauptsächlich dahin zu sehen, daß zu der Melodie der ersten Stimme sogleich ein gründlicher Baß gesetzt werde, noch ehe man zur Ausfertigung der zwoten Sopranstimme 2c. gehet. Weil aber keine Regel ohne Ausnahme ist; so kann auch hier eine gemacht werden, besonders bey der künstlichen Zusammensetzung dreier Stimmen, wovon nachgehends gehandelt werden wird.

Die Melodie des ersten Takts zeigt uns G, dessen erste Hälfte auch der Harmonie des ersten Akkords zukommt: die andre Hälfte hingegen wird hier als ein retardirender Ton, oder als ein Vorschlag zu A angesehen; in diesem Gesichtspunkte überkommt sie den Grundbaß F, der eigentlich A zugehört; auch die zwote Stimme hat D und E, welche Töne aus der Harmonie des zweiten Akkords sind. Der dritte Takt hat Fx: dieser Ton ist aus der Harmonie des dritten Akkords von G dur hergenommen, weswegen auch seine Harmonie darnach angestellt ist. Die zwote Stimme nimmt D, und der Baß behält das vorherliegende E, weil dieser Ton in dem fremden Akkord von Natur befindlich ist. Da er nun unter G dur gehört; so muß auch sein erster Akkord, wenigstens eine, diesem ähnliche Harmonie, nachfolgen. Beides geschieht: der herrschende Akkord in G dur erscheint nunmehr, gleich darauf kommt wieder F in der Melodie vor, welcher Ton zu erkennen giebt, daß die alte Tonart aufs neue da sey, nämlich E dur, weil er aus der Harmonie des darunter stehenden dritten Akkords ist: dieses F bleibt nebst seiner untern Terz D zu Anfang des vierten Akkords liegen; der Baß kehret sich an die zurückbleibenden Töne nicht, sondern läßt E dagegen hören. Diese beyden vorher liegende Töne können nun sowohl retardirende Töne als auch Vorschläge genannt werden, und werden beyde, als wären sie nicht, sondern E und E zugegen, behandelt, daher auch zu dem darauf folgenden E und E, der halbe Ton vor dem G, nämlich Fx, genommen wird. Der Ursprung einer solchen Septime, wie hier Fx zu E, entspringet aus der Theilung einer langen Note, da zur ersten Hälfte die untere Terz, und zur andern die untere Septime genommen wird, damit hierbey allezeit die Abwechslung der Konsonanzen und Dissonanzen erfolgen könne. Wer zu dergleichen drey- und vierstimmigen Sätzen ein Belieben trägt, der findet solche auf der 424ten Seite unsrer Generalbaßlehre. Der sechste Takt stellet wieder etwas neues vor. Das in der Melodie sich zeigende B gehört in eine andre Tonart, welches aus dem folgenden A und F zu ersehen, als welche beyden Töne eigentlich zum herrschenden Akkord in F dur gehören, dessen sein dritter Akkord vorhergegangen ist: allein dieses B anticipiret hier: seine erste Hälfte gehört noch zum vorhergehenden H, und sollte auch dieser Ton seyn, es tritt aber eher herzu. Die Ähnlichkeit des E dur Akkords mit dem



dem dritten Akkord von F dur berechnen diesen Satz. Dieser Akkord enthält die kleine Septime B: die zweite Stimme und der Baß bezeugen auch sein Daseyn. Die Ursach davon ist diese: weil der herrschende Akkord in C dur und dieser dritte Akkord in F dur, wie gesagt, einander ziemlich ähnlich sind; so hat die Melodie ganz wohl dieses B dürfen hören lassen, die zwei andere Stimmen haben dennoch dagegen nach der Harmonie des ersten Akkordes von C dur gesetzt werden können. Die drey Bewegungen der Harmonie finden in diesem kurzen Beispiele durchgehends ihre Abwechslung. Der achte Takt stellet eine falsche Kadenz vor.

Der ganze Unterschied zwischen dieser und der wahren Kadenz bestehet darinn: daß, nach dem dritten Akkord mit der Septime, der Baß, anstatt daß er sollte in den Grundton seines herrschenden Akkordes gehen, einen andern, gar nicht in diesen Akkord gehörigen, Ton nimmt, welches auch hier geschehen, da der Baß A anstatt C genommen hat. Auf diese fremde Harmonie folgt aber gleich wieder der erste Akkord in C dur, und die Folge der rechtmäßigen drey Akkorde in der Anfangstonart währet hierauf bis ans Ende.

Die Harmonie wird einem Anfänger erschweret, wenn noch mehrere in andere Tonarten gehörige Akkorde in der Oberstimme vorkommen, unerachtet daß nichts anders als die natürliche Folge der drey Akkorde geschieht. Auch hiervon wollen wir noch ein Beispiel zeigen.





Dieses Beispiel ist bloß zur Uebung in der Harmonie aufgestellt. Nach dem ersten Akkord, der mit der ganzen Harmonie den Anfang macht, folget schon das $\text{G}\sharp$ in der Oberstimme, welcher Ton die Anzeige in A moll giebt: die Harmonie ist auch darnach eingerichtet: der Baß macht die widrige Bewegung, indem er unterwärts gehet, und die Sext H anstellet. Nun muß nach der natürlichen Folge der erste Akkord in A moll nachtreten, welches dann auch hier geschieht: gleich darauf erscheint $\text{F}\sharp$, welcher Ton, da er nicht in A moll gehöret, hier die Anzeige in die Tonart G dur giebt, weil er die große Terz vom dritten Akkord ist. Der Baß läßt dagegen den rechtmäßigen Grundton hören, und weil im dritten Akkord jederzeit die Septime befindlich, welches hier E ist; so kann das vorhergehende E auch hier füglich liegen bleiben. $\text{F}\sharp$ folgt sein herrschender Akkord nach. Beim folgenden E in der Oberstimme geschieht wieder eine Ausweichung. Dieses E giebt uns zu erkennen; daß die Harmonie aus dem herrschenden Akkord in E dur dazu genommen werden könne, um so mehr, als der vorhergehende G dur Akkord große Aehnlichkeit mit dem unter E dur gehörigen dritten Akkord besizet, und die kleine Septime F in der Oberstimme erscheint. In diesem Betracht ist auch die Harmonie so eingerichtet worden. Weil aber E in der Oberstimme sowohl, als der darauf folgende Ton F liegen bleiben; so hat der Komponist hierbey Gelegenheit fremde Akkorde anzubringen, um dadurch zu zeigen: daß man mit den Mittelstimmen durch andre Tonarten gehen könne: damit auch darinn eine Abwechslung getroffen werde, und die Harmonie nicht beständig in einerley Tonart stehen bleibe; und das um so vielmehr, als die Oberstimme gleich Anfangs Gelegenheit zu dergleichen Tonwechsel gegeben hat. Um nun fremde Harmonien zu einer Oberstimme zu verfertigen; so siehet man nur die anverwandte Tonarten durch, ob nicht die in der Oberstimme befindliche Töne auch darinne gefunden werden: nach diesen

rich



richtet man sich. Hier bleibt das E liegen, die erste Hälfte hat bereits seine Harmonie, die andere Hälfte wird auch im zweiten Akkord in G dur angetroffen, weil aber die Harmonie des dritten Akkords nicht nachfolget; so muß man diesen Ton anderwärts suchen. Der dritte Akkord in der Tonart D moll ist es, der hier gebraucht werden könnte, weil F als die Terz seines ersten Akkords nachfolget. Solchergestalt überkömmt die andre Hälfte von dem E in der Oberstimme, Cis im Baß, als den Anzeiger dieser fremden Tonart. Die zweite Stimme läßt G und A , als die in diesem Akkord noch gehörige Stimmen nacheinander hören. Hierauf geschiehet auch die Auflösung in seinem herrschenden Akkord. Mit der andern Hälfte des in der Oberstimme liegenden Tones F hat es wieder eine solche Bewandniß. Hier muß man aufs neue nachsehen, in welcher nah anliegenden Tonart dieses F im zweiten oder dritten Akkord anzutreffen ist. Dieses wird sowohl im zweiten als dritten Akkord in E dur gefunden; da aber die Zurücktretung in die Anfangstonart gar zu geschwind erfolgte, und doch noch mehrere Tonarten sind, worinn dieser Ton F angetroffen wird; so erwählet man lieber die Verlängerung vor jener. Der zusammengesetzte kleine Septimenakkord in A moll ist es, der sich gut hieher schicket, wovon Gx in Baß kömmt, und die Terz H in die zweite Stimme. Das folgende E in der Oberstimme übernimmt die Harmonie seines herrschenden Akkords in A moll. Hierauf erscheint G in der Oberstimme, welcher Ton in A moll nicht anzutreffen, (außer im Durchgang) und verursacht dadurch, daß man seine Begleitung aufs neue in einer andern Tonart suchen müsse. Obgleich der wahre anzeigende Ton nicht vorhanden ist; so giebt doch dieses der nachfolgende Ton F zu erkennen, als welcher entweder aus dem ersten Akkord von F dur, oder von D moll ist: daß er unter diesen gehöret, kann daraus ersehen werden: der dritte Akkord in D moll besitzt eine ziemliche Gleichheit mit dem ersten Akkord in A moll: daher auch Cx in Baß zu stehen kömmt, und die zweite Stimme erhält E . Die Auflösung geschiehet in seinem herrschenden Akkord, worauf aufs neue der hieher gehörige dritte Akkord erscheint. Nun zeigt das im folgenden Takt vorkommende E wieder eine Gelegenheit zur Ausweichung: wenn dagegen Fx in Baß gesetzt wird, und A in die zweite Stimme; so ist die Harmonie des dritten Akkords in G moll da, welches dann auch geschehen ist. Sein erster Akkord folget nach, dessen zweite Hälfte wider eine Ausweichung zuläßt. Dieses B ist im dritten Akkord von F dur anzutreffen: daß man auch diese Harmonie wählen darf, giebt der nachfolgende Ton A zu erkennen, welcher ganz füglich die Terz von dem herrschenden Akkord in F seyn kann. Der Baß zu dem liegenden B kann also C oder E haben, dagegen die zweite Stimme G führet. Die Ähnlichkeit des herrschenden Akkords in F dur mit dem dritten Akkord in B dur zeigt, daß der folgende Ton



Dis in der Oberstimme unter diese Harmonie gehöret. Der Baß kann F oder A haben, und die zwote Stimme die Terz dieses beliebigen Basses. Nach dem erfolgten ersten Akkord in B dur kann der etwas ähnliche dritte Akkord in E dur wieder nachfolgen, weil D liegen bleibt: der Baß gehet einen halben Ton höher, nämlich in F, und die zwote Stimme übernimmt F, oder G. Der folgende Takt hat E und B, dessen erster Ton zur Harmonie des herrschenden Akkords in E dur gehöret: der andre aber kömmt dem dritten Akkord in F dur zu. Beyde Akkorde haben eine ziemliche Aehnlichkeit, daher auch diese Ausweichung leicht geschieht. Diese in der Oberstimme liegende Septime, und der darauf folgende Ton A verursachen, daß der Baß einen Ton entgegen schicket, durch welche widrige Bewegung die falsche Kadenz entspringet. Der rechte Baßton F tritt nummehr auf: die zwote Stimme läßt A und F nacheinander hören: die Oberstimme hat dagegen D, welches anjeko die Harmonie des zweyten Akkords in E dur andeutet, worauf die förmliche Kadenz in der Oberstimme nachfolgt, dazu G, als die zwote Umwendung des herrschenden Akkords zum Baß genommen wird: die zwote Stimme übernimmt E, und die erstere C. Dieses G kömmt noch einmal im Baß mit seiner eigenen Harmonie des dritten Akkords vor: Der Grundton E mit seiner Oktave schließet dieses Beyspiel ohne andre Begleitung.

Diese drey gegebene Beyspiele nebst ihrer Erklärung werden hinlänglich seyn, den Liebhabern einen Begriff von der Zusammensetzung dreier Stimmen zu machen. Sie dienen zur Uebung in Durtonarten; und obgleich auch diese Uebung auf eben die Art in den Molltonarten geschehen kann; so glauben wir doch: die Wiederholung des Guten, oder die Vielheit der Beyspiele schadet der Deutlichkeit nicht. Die Tonart A moll ist es, worinn wir noch ein Beyspiel geben wollen.



Der



Der Anfang wird mit der ganzen Harmonie des herrschenden Akkords in A moll gemacht. Weil aber E in der Oberstimme noch zweymal hinter einander vorkommt; so kann man hier zur Abwechslung der Harmonie so gleich den dritten Akkord nachfolgen lassen, da dieses E ohnedieß der Grundton davon ist. Aus dieser Ursache übernimmt der Bass G \sharp , und die zwote Stimme seine Terz H und nachkommende Quint D, wodurch dann die ganze Harmonie dieses Akkords gehöret wird. Nun muß nach der Rangordnung die Harmonie des herrschenden Akkords folgen, welches hier auch geschieht. Der Ton F in der Oberstimme giebt Gelegenheit, ihn entweder unter die Harmonie des zweyten Akkords, oder des in der Molltonart vorkommenden kleinen Septimenakkords zu zählen: wir haben diese genommen. Der Bass hat G \sharp und die zwote Stimme wider seine Terz H mit der nachfolgenden Quint D, worauf die Auflösung im herrschenden Akkord geschiehet. Das jeko kommende H ist, in Ansehung der Harmonie, in zwey Theile getheilet, dessen erster Theil der Harmonie des zweyten, und der andere des dritten Akkords zukommt. Da nun auch A im zweyten Akkord ist; so bleibt das vorhergehende A liegen, die zwote Stimme nimmt D, und darauf das,
dem



dem nachkommenden dritten Akkord zugehörige E , wogegen der Baß G hören läßt. Der herrschende Akkord wird nun zweymal gehört: nach diesem erscheinen der zweite und dritte Akkord nach ihrer Ordnung. Anjeko geht der Baß einen Ton höher, wodurch die falsche Kadenz entsteht. Anstatt der Harmonie des ersten Akkords kommt eine etwas ähnliche Harmonie, nämlich die Umwendung des dritten Akkords in D moll nach: der Baß geht einen Ton tiefer in E , und macht gegen die Oberstimme eine widrige Bewegung: die zweite Stimme erhält seine Terz G und A , wodurch dieser ganze Akkord gehört wird. Die Auflösung geschieht nach seiner Natur in dem herrschenden Akkord von D moll. Nun erscheint gar D in der Oberstimme. Welche Harmonie sollte man hier geben? dieser fremde Ton D giebt die Anzeige des dritten Akkords in E moll, wozu dann entweder H , A , oder F in Baß kommen müßten. Weil aber dieser Ton einen halben Ton höher in E geht, und der vorhergegangene Baß F auch um einen halben Ton von der Oktav des obern E entfernt steht; so erlaubt die widrige Bewegung, daß an dieser Stelle die Harmonie des kromatischen Akkords in E moll erscheinen darf, um so eher, als nunmehr F im Baß liegen bleiben kann, dazu nur seine Terz A in die zweite Stimme zu stehen kommt. Die Auflösung geschieht, wie beim dritten Akkord in dieser Tonart, nämlich in dem herrschenden Akkord in E moll. Die Oberstimme und der Baß nehmen E , und die zweite Stimme die Terz G . Die Ähnlichkeit dieses Akkords mit dem dritten Akkord in A moll verursacht, daß auch bey dieser Stelle die zweite Stimme G nehmen könnte. Dieser Ton E bleibt in der Oberstimme liegen, seine Harmonie wird hingegen etwas verändert. Nunmehr geht der Baß einen ganzen Ton tiefer, nämlich in D , damit anzuzeigen; daß nunmehr die Tonart E moll wieder verlassen worden ist: die zweite Stimme nimmt G , und macht dadurch die Anzeige in A moll, worauf auch die Harmonie seines herrschenden Akkords nachfolget. Da aber das oben liegende E noch fort währet, so überkömmt man wieder Gelegenheit, eine andre Harmonie hören zu lassen, welche einige Ähnlichkeit mit der vorhergegangenen besizet. Es ist dieses die Umwendung des dritten Akkords in D moll. Der Baß nimmt E , als den Anzeiger zur Tonart D moll, dagegen die zweite Stimme G hören läßt. Hier auf folget der zur Auflösung bestimmte erste Akkord dieser Tonart. Jeko tritt E in der Oberstimme auf, aus welchem Ton seine wahre Begleitung nicht zu erkennen ist, weil er kein Anzeiger seyn kann. In einem solchen Falle muß man seine Zuflucht zum nachfolgenden Tone nehmen, welcher hier B ist. Dessen seine Harmonie kann nun entweder der herrschende Akkord in G moll oder B dur seyn. Da wir aber bishero in allen Beyspielen gezeigt haben, daß die ähnlichen Akkorde gerne auf einander folgen: und wenn kein

anzeigender Ton in der Melodie sich befindet, so müße man die Harmonie in einer, dem vorhergegangenen Akkord, ähnlichen Harmonie suchen: weil nun der herrschende Akkord in D moll voraus getreten ist; so kann das hier stehende E aus dem dritten Akkord in G moll genommen werden, ohnehin, da sein erster Akkord gar wohl nachfolgen kann, wovon B die Terz ist. Aus diesem Grunde nimmt der Baß Fx, die zwote Stimme die Terz A, worauf G im Baß nachfolget, und die zwote Stimme auch G annimmt, um den Sprung in die Quint D zu vermeiden, und doch die widrige Begegnung zu machen. Der Ton B bleibt in der Oberstimme liegen, dagegen kann auch hierbey wieder eine neue Harmonie angewendet werden. Diese darf man entweder aus dem dritten Akkord von F dur, oder aus dem kleinen Septimenakkord in D moll hernehmen. Die Auflösung in ihrem herrschenden Akkord giebt das folgende A zu erkennen. Beydes wäre recht. Wir haben Cx im Baß gesetzt, und seine Terz E in die zwote Stimme, wodurch dann der kleine Septimenakkord gehöret, und die Anzeige durch den Baß in die Tonart D moll gegeben wird, worauf auch die Auflösung nach seiner Natur geschieht, wenn D in Baß, und seine Terz F in die zwote Stimme kömmt. Der obere Ton bleibt wieder liegen, zu dessen zwoten Hälfte aufs neue eine fremde Harmonie genommen wird. Dieser Ton A ist im dritten Akkord in E moll anzutreffen, woben der Baß nur einen halben Ton höher steigen, und seine Terz Fx in die zwote Stimme versetzt werden darf, alsdenn sind die Intervallen dieses dritten Akkords meistens zugegen; die Auflösung geschieht wie gewöhnlich in der Harmonie seines herrschenden Akkords, indem der Baß E und die zwote Stimme die Oktav davon nimmt. Nun erblicket man einen anzeigenden Ton in der Oberstimme nämlich Cx, wogegen die zwote Stimme das E liegen läßt, der Baß aber tritt einen Ton tiefer in D, damit zu beweisen, daß eine neue Tonart vorhanden sey, ohnehin, weil dieser Ton D auch in dem dritten Akkord in A moll sich befindet. Die Umwendung seines herrschenden Akkords kömmt nach, indem der Baß E nimmt, und E bleibt in der zwoten Stimme liegen. Die zwey nachfolgende Töne H und D in der Oberstimme können füglich unter die Harmonie des dritten Akkords gezählet werden, zu welchen der Baß Cx nimmt, und die zwote Stimme terzenweise harmoniret. Die widrige Bewegung bringt jetzt die falsche Kadenz hervor. Nun kömmt die Umwendung des herrschenden Akkords, der eigentlich an der Stelle des die falsche Kadenz verursachenden Akkords stehen sollte. Der Ton A bleibt hier zu beyden Akkorden in der zwoten Stimme liegen, dagegen der Baß F, und nachgehends E angiebt. Hierauf erscheint F in der Oberstimme und bleibet stehen. Zu diesem Ton können zweyerley Harmonien nach Belieben genommen werden, deren erstere aus dem zweyten Akkord, und die andre, anstatt des darauf



folgenden dritten Akkords, aus dem kleinen Septimenakkord bestehen kann, wie auch dieses hier geschehen ist. Die Folge bis ans Ende ist nach der Rangordnung eingerichtet. Weil A und G \sharp aufeinander vorkommen, die aus dem ersten und dritten Akkord herfließen, und E in beyden Akkorden sich findet; so wird dieser Ton zweymal in Baß gesetzt, um dadurch die rechte Kadenz zu bilden.

Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur dreystimmigen Komposition gehören.

Wenn ein Anfänger eine Melodie verfertiget hat; so untersuche er solche, unter welchen Akkord ein jeder Ton aus der Melodie gehöret: bemerke ihn durch untergesetzte Zahlen 1, 2, 3, die den ersten, zweyten und dritten Akkord bedeuten: erinnere sich, was in unsrer Generalbaßlehre von durchgehenden Noten ist gesagt worden; daß in der Komposition bey gleichen Noten meistens nur auf die erste und dritte Note, wenn sie aus Achttheilen im Allegrosatz bestehen, gesehen würde: sinds aber Sechzehnthteile, so siehet man nur auf die erste Note: diese überkömmt eine Harmonie; die andern drey gehen durch. Ist die Melodie auch mit sogenannten Vorschlägen untermischt; so werden diese, als durchgehende Töne behandelt.

Der Baß wird darauf zuerst geschrieben, bey welchem die dreysfache Bewegung in Acht genommen werden muß. Hat die Oberstimme viele laufende Passagen, so können auch kurze Pausen im Baß vorkommen. Man hat wohl darauf zu sehen, daß der Baß mehrere Grundtöne und ihre Terzen, als andre überkömmt, besonders bey einem Anfänger. Sollen aber zuweilen einige andre Baßtöne erscheinen; so müssen diese entweder vorher schon liegen: oder, man will zur Veränderung den Baß mit der Oberstimme sexten- oder terzenweise gehen lassen. Daß der Baß auch aus mehr stufenmäßigen Noten, als aus Springen bestehen soll, weil er dadurch singend gemacht wird, dieses ist vornämlich zu erinnern. Wo die Oberstimme langsame Töne hören läßt, da kann der Baß geschwinde, und mit durchgehenden Noten vermischte Töne angeben, doch so, daß jederzeit das Singbare dadurch befördert wird. Wollte man zu seiner Uebung den Baß nachgehends beziffern; so würde auch diese Beschäftigung ihren Nutzen bringen. Dadurch werden alle Intervallen der drey Akkorde und ihre Umwendungen recht bekannt gemacht, so daß man nachgehends nicht lange nachzudenken hat, um eine Harmonie zu einer Oberstimme hinzuschreiben. Ist dieses geschehen, so schreibe man alsdann die zwote Stimme. Wir haben oben gesagt, daß zwey gleiche Stimmen gerne terz- oder sextenweise miteinander gehen. Wenn die Oberstimme in ihrer Melodie gleiche stufenmäßige

fige Töne führet; so mag die zwote Stimme in Terz- oder Sexten dazu gesetzt werden. Welches von beyden seyn soll, lehret die Harmonie des Basses mit der Oberstimme. Findet im Gegentheil diese Terz- und Sextenfolge bey der ersten und zwoten Stimme keine Statt; so ist es gemeiniglich die Terz des Basses, die in die zwote Stimme gesetzt wird. Es geschieht gar oft, daß diese mit dem Baß in Terzen fortschreitet, wenn die Oberstimme besonders einen aushaltenden Ton hören läßt. Wenn die Terz- oder Sextenfolge durch den vorhergesetzten Baß eine Hinderniß findet; so darf auch auf dieser Stelle der Baß geändert werden. Die Abwechslung der Bewegung kann so angeordnet werden: die eine Stimme führet geschwinde Noten, dagegen die beyden andern Stimmen langsame, wohl auch mit kleinen Pausen vermischte Töne hören lassen. Zwei Stimmen dürfen in gleichen Noten geschwind fortgehen, dagegen die dritte langsame oder gar aushaltende Töne besiget. Auch zwei Stimmen dürfen langsame, oder geschwinde Töne führen, dagegen der Baß pausiret. Eine jede Stimme mag auch eine besondere Bewegung haben: die eine hat zum Beispiel: lauter Sechzehnthheile, die andere führet achtttheils Noten, und die dritte kann einen aushaltenden Ton dagegen hören lassen. Alle drey Stimmen können in gleich langsamer Bewegung fortschreiten, aber dieses soll niemals, oder wenigstens doch gar selten, mit gleich geschwinden Noten geschehen. Warum? es wird dadurch die Hauptmelodie gehindert, oder gar verdunkelt, welche doch jederzeit das Augenmerk bleiben muß indem: die Melodie herrschen, und die Harmonie dienen soll. An den Stellen, wo die Melodie in eine andere Tonart ausgewichen ist, muß die Harmonie sogleich nach den eigenen drey Akkorden dieser neuen Tonart eingerichtet werden, welches die vorhergehende Beispiele genugsam beweisen.

Hauptbeyspiel über alles bisher Gesagte.



Handwritten musical score on page 60, featuring three systems of music. Each system consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble and bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system includes a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system includes a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third system includes a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense and includes many slurs and ties, suggesting a complex melodic line. The handwriting is in black ink on aged paper.





Dieses Beispiel in der ungebundenen natürlichen Schreibart des dreystimmigen Satzes ist so beschaffen, daß ein Anfänger der Komposition es leicht



leicht nachmachen könnte. Es ist bey der Verfertigung dieses Stückes nicht auf die schöne Melodie, auch nicht auf die künstliche Harmonie gesehen worden. Das Natürliche, Leichte und Fließende war unser Entzweck. Dieses mit den vorhergehenden kurzen Beyspielen, Anmerkungen und Erklärungen einzelner Theile, zu vereinigen, und zur Wiederholung aufzustellen, war der Stoff zu diesem Stück.

Wir wollen noch etwas wenigens zur Erläuterung dieses Beyspieles anführen. Die vier Sechzehnthheile im ersten Takte sollten im Grunde der Melodie also heißen:



Hierzu wäre der Baß deutlich gesetzt, indem sie beyde aus dem dritten Akkord genommen sind, wozu der Baß gar wohl Fx und D nehmen darf. Da nun die Vorschläge niemals eine dreystimmige Harmonie überkommen, wohl aber durch zwei Stimmen ausgedrückt werden können, welches dann jetzt geschehen ist; und wenn sie auch mit den andern Tönen durch große Noten vorgestellt, und mit in Takt gezogen werden; so haben sie deswegen doch kein anders Recht, wie man es hier siehet. Sie zu erkennen: davon haben wir oben bereits einige Meldung gethan. Wir wollen es noch einmal sagen: sie sind diejenigen Töne, die meistentheils wirklich vorher liegen, oder die wenigstens im vorhergegangenen Akkord befindlich sind. Zuweilen vertreten sie auch die Stelle der durchgehenden Töne. Bey diesen vier Sechzehnthheilen ist der erste Ton in beyden Stimmen im vorhergehenden Akkord befindlich, mithin kann er hier als ein Vorschlag angesehen werden: die zwote Note der beyden Stimmen gehöret in den dritten Akkord, aus welchem der Baß gesetzt ist. Die dritte Note ist hierzu Formirung der Melodie eingerückt: sie vertritt wiederum die Stelle eines Vorschlags, oder eines durchgehenden Tones. Die vierte Note in der ersten und zwoten Stimme kömmt wieder dem dritten Akkord zu. Die nämliche Beschaffenheit hätte es mit der ersten Hälfte des zweyten Takts, wenn darinn die kleinen Vorschläge durch ordentliche Noten wären vorgestellt worden. Im vierten Takte findet sich eine Pause in beyden Stimmen, dagegen der Baß nunmehr mit geschwinden Tönen eine Bewegung machet, damit diese niemals fehle, welches auch im siebenten und dreyzehnten Takte geschiehet. Wenn hingegen die Oberstimme geschwinde Passagen hören läßt, da führet der Baß langsame und mit Pausen untermengte Töne. Auch die zwote Stimme
thut



thut dieses an denjenigen Stellen, wo sie entweder die Oberstimme gerne allein gehen läßt, oder, wo sie mit den Terzen oder Sexten nicht begleiten kann. Zuweilen gehet auch diese Stimme mit dem Baß terzenweise. Die Ausweichung geschieht allezeit durch die Ähnlichkeit des vorhergehenden Akkords. Und dann, ist die natürliche Fortschreitung der drey Akkorde nach ihrer Ordnung durchaus in Acht genommen worden. Nachdem wir nun die natürliche und ungekünstelte Art der dreystimmigen Sekunst zur Genüge abgehandelt haben; so wollen wir nun auch die andere Art beschreiben.

Wir haben gleich zu Anfang dieser Abhandlung gesagt: die künstliche Zusammensetzung dreier Stimmen bestehe darinne: daß in ihr Kunst und Natur vereiniger angetroffen werde. Dieses heißet: außer der bereits abgehandelten ersten Art, sollen auch noch allerley künstliche Bindungen, fremde Auflösungen, Nachahmungen 2c. 2c. darinn vorkommen. Wir wollen ein jedes Stück besonders erklären, damit der begierige Liebhaber es desto leichter merken könne.

Die



Dieses Beyspiel scheint mehr Kunst als Natur zu besitzen, da es doch die natürliche Folge der drey Akkorde, besonders in den ersten vier Takten zeigt. Der erste Takt hat in der Melodie der Oberstimme die genaueste Anzeige des zweyten und dritten Akkords, wornach auch der Baß gerichtet ist. Weil nun eine lange Note darinne gefunden wird, und doch geschwinde Töne vorhergegangen; so siehet man bey dergleichen Stellen nach: ob nicht die zwote Stimme, oder der Baß, gegen diesen aushaltenden Ton, auch geschwinde Töne hören lassen könnte. Hierbey ist nun nicht darauf zu sehen, daß dieses eine Nachahmung der vorhergehenden geschwinden Passage der Oberstimme sey: genug, wenn mit der geschwinden Bewegung unter beyden Stimmen abgewechselt wird. Zu mehrerer Deutlichkeit der Oberstimme, haben wir den Anfang der zwoten Stimme mit einer Pause gemacht, sodenn die nothwendige Terz des Basses gesetzt: diese, da sie nachgehends bey dem Eintritt des langsamen Tones in der Oberstimme annoch sich hören läßt; so kehret sich der Baß nicht an diese Retardirung, indem ein gebundener Ton meistens wie ein Vorschlag behandelt wird; er nimmt zu dem anzeigenden Ton **F** den dazu gehörigen Grundton **D**, und weil nun die zwote Stimme eine Passage in diesem dritten Akkord machet: so gehet der Baß dagegen ganz langsam, damit die Deutlichkeit der Melodie in beyden Stimmen desto mehr befördert werde. Daß auch der laufende Gang der zwoten Stimme in den dritten Akkord gehöret, das läßt sich aus den darinn vorkommenden Tönen, die hier erscheinen, schließen. Vier Töne sind es, nämlich **D** **A** und zweymal **E**, die in den dritten Akkord gehören, wo wegen nur drey durchgehende Töne darunter sind, nämlich **E**, und zweymal **H**. Die mehrere Zahl gilt hier. Auch finden wir in diesem Takt den wahren Ursprung der Non, welche im Baß durch eine Ziffer vorgebildet ist. Es ist eben obige Terz **E** vom vorhergehenden zweyten Akkord, welcher Ton, wie bereits gemeldet, bis zum Eintritt des dritten Akkords liegen bleibt,



bet, durch dessen Zurückbleibung die Non entsteht. Damit nun nicht so gleich der herrschende Akkord gehört werde, unerachtet die Melodie der Oberstimme ihn anweist; so gehet hier der Bass einen Ton höher, und bringt dadurch die falsche Kadenz hervor. Der zweite und dritte Takt besitzt nichts neues, indem die Melodie des ersten Takts noch zweymal, jedesmal einen Ton tiefer, wiederholet wird. Die zweite Stimme macht es auch so. Der Bass nimmt eine geringe Veränderung vor. Der Ton E, der die falsche Kadenz vorstellet, wird im nachfolgenden Takt in D versetzt. Anstatt der halben Takts Noten des ersten Takts werden Viertheils Noten angebracht, woran der Fall von E in H im Bass die Schuld hat. Vom sechsten Takt an kommen verschiedene künstliche Auflösungen. Der Ton G^x macht eine Anzeige in A moll. Weil der Bass, bey dem aushaltenden Ton G, seine Terz H dagegen hören läßt, und die zweite Stimme auch G wegen der Melodie genommen hat; so haben wir zur Veränderung den Ton F nachgesetzt, wodurch die Umwendung des dritten Akkords von E dur angezeigt wird. Auf diesen mußte nach seiner Natur, sein herrschender Akkord nachfolgen, welches hingegen nicht geschieht, indem der Bass liegen bleibt, und das F sich einen halben Ton tiefer begiebt, welche zwei Stimmen nebst dem obern G^x die Harmonie des dritten Akkords in A moll ausmachen, worauf auch sein herrschender Akkord nachfolget. Der Bass bleibt zum F^x liegen, wie auch E in der zweiten Stimme, wodurch dann die Umwendung des zweiten Akkords in E moll entspringet. Zu eben diesem Bass und der obern Stimme tritt nachgehends D^x in die zweite Stimme, durch welche Harmonie die dritte Umwendung des in E moll befindlichen kleinen Septimenakkords hervorkommt. Das obere G giebt die Terz seines herrschenden Akkords zu erkennen: der Bass nimmt wegen der widrigen Bewegung H: und E kömmt in die zweite Stimme, verwechselt diesen Ton aber gleich wieder mit der Terz des Basses, nämlich D. Dieser ganze Takt hätte auch können nach der Tonart G dur eingerichtet werden, woben nur die zweite Stimme anstatt D^x das simple D, und dieses noch einmal anstatt E, genommen hätte. In diesem Falle wäre es nach der Transposition des vorhergegangenen Takts ergangen, mithin natürlicher ausgefallen. Da wir aber auch in diesem Beispiele andre Ausweichungen 2c. haben anzeigen wollen; so ist obiger Weg erwählet worden. Der siebente Takt ist nach seinem vorhergehenden abgemessen worden, weil er nur einen Ton tiefer fällt. Die Harmonie des achten Takts ist, außer dem vierten Viertel, auch wieder einen Ton tiefer transponiret worden. In diesem Takt zeigt sich die Harmonie des zweiten Akkords in G dur: hierauf nehmen die beyden Oberstimmen A und F^x aus dem dritten Akkord dieser Tonart. Nun bleibt der Bass bis ans Ende liegen, und bestärket die Regel, daß in der Seitenbewegung erlaubt ist; verschiedene

Har:



Harmonien dazu zu nehmen, wenn nur die erste und letzte ein Terzquintenakkord ist. Wir haben dieses bereits oben angeführet: weil aber eine Wiederholung zu gelegener Zeit nicht unnöthig ist, zumalen, wenn Beispiele zugegen sind; so haben wir es dadurch bewiesen. Nach der herrschenden Harmonie tritt der zweite und dritte Akkord auf, worauf wieder der herrschende, und ein ihm ähnlicher Akkord erscheint. Auf diesen gehet die Rangordnung aufs neue, bis das Ende, mit der Abwechslung des zweiten und ersten Akkords, erfolgt. Dieses Beispiel zeigt uns, wie das Künstliche angewendet werden könne. Es sind hier noch keine Nachahmungen zc. die natürliche Fortschreitung der drey Akkorde, und die Seitenbewegung sind es, welche jenes hervorbringen. Nur vom fünften Takt an kommen einige besondere Auftritte, in Ansehung unvermutheter Tonarten, und doch haben diese ebenfalls ihre natürliche Auflösung. Die in diese Klasse gehörige dreystimmige Komposition erfordert jederzeit eine feine Beurtheilung. Sie kann auch nicht ehe erlangt werden, als bis man schon mit der Kenntniß der allermeisten Akkorde und ihrer Auflösung fertig ist: überhaupt die ganze Generalbasslehre wohl durchlesen und begriffen hat. Ist dieses geschehen: und ist die Herrschaft über die Harmonie erlangt: alsdann kann man in dieser Gekart, die Natur und Kunst gut zusammen verbinden. Da muß diese nachgehends so angewendet werden, daß man glaubet, sie spiele den Meister in diesem oder jenem Stücke, da sie doch nur der Natur dienet: die Melodie zeigt sich dem Ohr in ihrer größten Einfalt, völlig ungezwungen, und dennoch hat sie sich hier und da nach dem Willen der Harmonie bequemet, um auch ihren Gliedern, nämlich ihren Stimmen, zu dienen. Und diese führen unter sich eine Melodie, die an den Plätzen, wo die Oberstimme brilliret, dennoch einen natürlich fließenden Gesang haben. Hierbey kommen auch die Instrumente selbst in Betracht. Die Melodie für den Flügel zc. kann mit mehreren, aus halben Tönen bestehenden, Vorschlägen vermischt seyn, und aus wenigern Bindungen bestehen, als diejenige, welche durch Violinen, blasende Instrumenten zc. vorgetragen wird. Die Ursach ist: weil jenes Instrument nicht fortsinget: diese hingegen ihren Ton lang aushalten können, auch die halben Töne eine verschiedene Wirkung verursachen, nachdem sie auf einem, oder dem andern Instrumente gehört werden. Die Natur eines jeden Instruments muß dahero wohl untersucht seyn, wenn man anders etwas wohlgefälliges, und durch Kunst und Natur Verbundenes darauf setzen will.

Die Nachahmung eines melodischen Gliedes in allen drey Stimmen möchte folgendergestalt eingerichtet werden.



Allegro



Dieses Beyspiel verbindet schon mehrere Kunst mit der Natur als das vorhergehende: doch bleibt die Melodie der ersten Stimme noch allezeit in ihrem Rang, ohne daß die zweite Stimme sie darinn stöhret, oder ihren Platz einzunehmen trachtet. Die Harmonie ist größtentheils nach der Ordnung der drey Hauptakkorde eingerichtet. Keine fremde Auflösungen stehen auch nicht hier. Einige retardirende Töne sind an deren Stelle angebracht worden. Gleich im ersten Takte retardiren D und H aus dem dritten Akkord, indem sie auf der Grundnote des herrschenden Akkordes liegen bleiben, wodurch dann der Quartnonenakkord entspringet. Weil aber der Baß in seine Terz E gehet, anstatt daß er sollte auf die Auflösung der Non warten; so geschieht diese Auflösung nunmehr auf der Sexte, nämlich E ist im Baß, und A in der Mittelstimme. Zu Anfang des zweyten Takts gehet der Baß einen halben Ton höher, wodurch die Harmonie der falschen



Kadenz entsteht. Auf diese folget der zweite Akkord, und so nach der Ordnung weiter. Im Baß erscheint eine Achttheilspause, worauf das vorhergehende E wieder kömmt, und so gar bey'm Anfang des dritten Takts retardet, welches das E in der zwoten Stimme auch mitmachet, unerachtet das F in der Oberstimme den zweiten Akkord anweist. Der Ton D kömmt nach, und bleibt bey der Harmonie des dritten Akkords abermal liegen, welches sogar auch bey'm Eintritt der Harmonie des ersten Akkords geschiehet. Hier wird er durch den rechtmäßigen Baß E verdränget. Die Retardation geschieht nun in der Oberstimme. Der rechtmäßige Ton bey'm Eintritt des vierten Takts wäre H, als die Sext des zweiten Akkords: das vorhergegangene E bleibt aber liegen, und wird zum Vorschlag: hieran nimmt hingegen der Baß keinen Theil, sondern richtet sich nach dem vorgesagten H und seiner Rangordnung: die zwote Stimme macht es auch nach, indem sie das A als die Quint des zweiten Akkords angiebt. Nun sollte der Baß liegen bleiben, da die Harmonie des dritten Akkords nachfolget: weil aber zwischen D und E noch ein halber Ton stehet; so läßt man auch diesen Ton D mit durchgehen, um die Harmonie etwas fremder dadurch zu machen, weil ohnehin zwey Enden, nämlich in der Oberstimme A und darauf G, und im Baß D und darnach E eine gute Wirkung hervor bringen. Die in beyden Oberstimmen beliebige Pause giebt dem Baß Gelegenheit, eine Bewegung durch die Intervallen des dritten Akkords zu machen, welches kleine melodische Glied sodann von der Oberstimme in den Intervallen des ersten Akkords nachgemacht wird. Die Aehnlichkeit dieses Akkords mit dem dritten Akkord in D moll verursacht, daß die zwote Stimme dieses melodische Glied im ersten Akkord in D moll nachahmet. Und diese abermalige Gleichheit mit dem dritten Akkord in G dur macht, daß das melodische Glied in beyden Stimmen fortgeführt werden kann, bis die erste Stimme es nach dem ersten Akkord in F dur, allein durch die Transposition, um eine Terz tiefer herunter, in den dritten Akkord in A moll einleitet. Hier übernimmt es der Baß wieder, und die zwote Stimme wiederholt es im ersten Akkord. Der Baß macht es noch einmal nach, und zwar im ersten Akkord in D moll. Nach diesem läßt es die Oberstimme im ersten Akkord in G dur hören. Die Aehnlichkeit dieses Akkords mit dem dritten Akkord in E dur verursacht, daß die Harmonie dieses Akkords nachfolgen kann. Und durch die Aehnlichkeit dieses Eakes mit dem dritten Akkord in D moll geschieht es, daß dieser Akkord nachkömmt. Auf diesen erscheinet sein herrschender Akkord, und dann der dritte Akkord von E moll, der deswegen hier vortreten darf, weil der nachkommende dritte Akkord in A moll einige Aehnlichkeit mit dem herrschenden Akkord von E moll besizet. Nach der Ordnung kömmt anjeko der erste Akkord, dessen A und E nochmals gehört werden, wozu aber der Baß F

an-

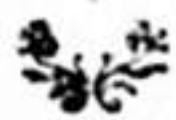
angiebt: eine Freyheit, deren man sich bedienet, wenn eine falsche Kadenz gemacht wird: hier aber kömmt sie aus der Ursache: weil die beyden Oberstimmen liegen bleiben, und die dazwischen liegende Pause keine Hinderniß in Weg leget; so kann dieser Bass F durch die Seitenbewegung angebracht werden. Doch stehet es in der Willkühr des Komponisten: der Bass hätte auch, anstatt F, E nehmen dürfen. Die Fortschreitung bis ans Ende geschieht nach dem Laufe der drey Akkorde.

Diese Art von Nachahmungen kann in allen musikalischen Stücken gebraucht werden. Sogar die Menuet verträgt sie. Doch muß sie, wie wir bereits oben gemeldet, behutsam angewendet seyn, damit die Hauptmelodie nicht dadurch verdunkelt oder undeutlich gemacht werde, welches besonders geschieht, wenn die zwote Stimme etwas höher als die erste Stimme käme, wie dieses doch sehr oft von Unerfahrenen gesetht wird. Wir werden nachgehends zeigen: wie auch diese Art der Abwechslung von zwey Stimmen geschrieben werden soll.

Beyspiel einer Nachahmung im ungleichen Takt.



Dies



Dieses Beyspiel hat durchaus die genaueste Folge der drey Akkorde und ihrer vertheilten Harmonien. Die oben gedachte Liegenbleibung eines Tones in der zwoten Stimme und im Baß: die drey verschiedene Bewegungen, und dann: daß die zwote Stimme niemals über die erste hinauf steige. Dieses ist der wesentliche Inhalt dieses Stück. Beym neunten Takt hebet die zwote Stimme an, das aus dem ersten Takt genommene melodische Glied vorzutragen, dieses geschieht im dritten Akkord in A dur: die erste Stimme macht die Nachahmung im ersten Akkord. Weil aber dieses Glied aus dem Sprung in die Oktav hinauf, und sodenn einen Ton tiefer bestehet: so muß die erste Stimme dieses auch so nachmachen: dadurch entstehet, anstatt G \sharp der Ton G, der eigentlich zum dritten Akkord in D dur gehöret, und wegen der übrigen Intervallen, die alle im herrschenden Akkord in A dur vorkommen, gar wohl hier stehen kann. Auf diese Weise stehet nunmehr die Melodie im ersten Akkord von D dur, wodurch
dann



dann dem Baß Gelegenheit gemacht wird, dieses melodische Glied in dieser Tonart nachzuahmen, welcher Akkord hingegen wieder ein doppeltes Ansehen, wie sein Vorgänger erhält, indem er hier den herrschenden Akkord in D dur vorstellet, sogleich aber auch wegen dem dabey vorkommenden E, die Intervallen des dritten Akkords in G dur zeigt. Wirklich folgt auch der erste Akkord in G dur nach, oder vielmehr seine erste Umwendung. Die abermalige Aehnlichkeit dieses Akkords mit der Harmonie des zweyten Akkords in D dur vermittelt es, daß auch wieder der dritte Akkord in dieser Tonart nachfolget. Und da auf diesen der erste Akkord nach dem natürlichen Lauf kommen muß; so kann nachgehends der im Baß stehende Grundton D liegen bleiben, und die Harmonie des dritten Akkords in A dur über sich nehmen, welches auch hier geschieht. Nun geht es nach der Ordnung in die Kadenz: die darauf folgende Pause giebt Gelegenheit, daß der Baß eine laufende Passage macht, die nachgehends von den andern Stimmen nachgeahmt und bis ans Ende geführt wird, woben keine Kadenz mehr vorkommt, weil die vom Baß vorgetragene Passagen aus den Intervallen des ersten Akkords sind genommen worden, daher haben die beyden andern Stimmen auch keine andre Töne nehmen können, wenn sie anders zum Schluß des ganzen Stückes kommen wollen.

Es ist dieses Stück eines von den leichtesten, die nachgemacht werden können. Die Melodie ist ganz natürlich und fließend: das Künstliche auch so damit verbunden, daß man es kaum merkt. Ein Liebhaber thut wohl, wenn er in Nacharbeitung dergleichen Stücke nur seine Einbildungs- und Beurtheilungskraft mehr zu Rathe, als das Klavier ziehet. Der Anfang von zwey oder vier Takten mag im Nothfall durch den Flügel aufgesucht, das Uebrige hingegen soll durch das Nachdenken und Probieren im Aufschreiben ausgemacht werden. Wir wollen auch dieses in der Folge zu erleichtern bedacht seyn.

Ferner werden auch certirende Passagen in dieser dreystimmigen Komposition angebracht. Diese bestehen darinn: wenn die beyde Stimmen unter sich selbst abwechseln, so daß bald die eine, und bald die andere, die erste Stelle einnimmt. Diese Art erfordert, daß sie gleichfalls behutsam behandelt werde. Die Melodie muß im ganzen so angeordnet seyn, daß sie niemals durch die andere Stimme unterbrochen wird. Sie muß unter die zwey Stimmen vertheilet werden, daß man bey Anhörung eines solchen Stückes glaubet: nur eine Stimme sey es, die die Hauptmelodie führet. Es ist bekannt, daß in einem Stück eine Passage oftmals zweymal gehört wird, welches gemeiniglich geschieht, wenn diese etwas Besonders, Angenehmes,



und Singendes besitzt: oder aber, sie führet das Brillante. Auch in diesem Falle höret man es gedoppelt gerne. Die Wiederholung ist es demnach, woraus diese Art ihren Ursprung ziehet.

Beyspiel mit certirenden Passagen.



The musical score is written on three systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff has a treble clef and contains several measures with notes and rests. The second staff has a treble clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals. The third staff has a bass clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals.
- System 2:** The first staff has a treble clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals. The second staff has a treble clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals. The third staff has a bass clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals.
- System 3:** The first staff has a treble clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals. The second staff has a treble clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals. The third staff has a bass clef and contains a series of eighth notes, some with accidentals.

Additional markings include a "6" above a group of notes in the second system, a "tr" (trill) marking in the first staff of the third system, and a "p" (piano) marking in the third staff of the third system.



Wir haben mit Fleiß eine solche Melodie erwählt, die den Liebhabern sehr leicht in die Augen fällt: die nur fließend ist, und keine andere Intervallen besitzt, als die der Tonart eigen sind. Wer das Leichte wohl begriffen, kann nachgehends gar bald auch zum Schweren übergehen. Unsere Absicht ist, zu zeigen: wie eine Harmonie zu verfertigen, die dem Ohr gefällt: an welchem Beyfall die Natur jederzeit mehr Antheil als die Kunst nimmt. Die Melodie führet Anfangs einige gebundene Töne ein, deren Theilung also geschiehet: die erste Hälfte überkömmt die ihr eigene Harmonie, die andere Hälfte hingegen wird größtentheils so angesehen, als wenn sie gar nicht zugegen wäre. Im ersten Takt ist G, dessen erste Hälfte dem vorgehenden herrschenden Akkord zukömmt: auf die andere wird nicht gesehen, sondern der Baß richtet sich nach F, welcher Ton allhier aus dem dritten Akkord

Akkord genommen ist, weil gleich wieder der erste Akkord nachfolget. Die zweite Stimme fängt in der Terz E an, und retardiret zu gleicher Zeit mit der Oberstimme. Der Ton F bleibt beim Eintritt des zweyten Takts wieder liegen, wird aber hier ebenfalls nicht geachtet, indem sich der Baß nach dem nachfolgenden Tone richtet, der aus dem ersten Akkord genommen, und den Grundton C im Baß verlangt. Dieser Ton C ist ebenfalls gebunden, wodurch dann seine zweite Hälfte verloren gehet, weil der Baß zum nachtretenden D genommen wird, welches hier der Grundton G des dritten Akkords ist. Weil nun die zweite Stimme gleich Anfangs terzenweise mit der Oberstimme angefangen hat; so kann sie auch diese Fortschreitung weiter nehmen, ohne daß der Baß sich daran zu kehren hat. Die fernere Harmonie gehet ihrer Ordnung gemäß. Diese aus vier Takte bestehende Anfangsmelodie wiederholt anjetzt die zweite Stimme, dagegen die erste Stimme deren Stelle vertritt. Der neunte Takt macht den Anfang mit brillanten Passagen, die wieder vier Takte lang währen, welche aufs neue durch die zweite Stimme wiederholt werden. Um diese nun recht deutlich zu machen, so hat die zweite Stimme nur simple anschlagende, mit Pausen vermischte Töne, dagegen der Baß eine ernstliche Bewegung macht. Am Ende dieser Passage nimmt die erste Stimme den Gesang wieder, und führt ihn bis zur Kadenz in G dur. Hierauf kommt eine taktslange Figur, welche dreyimal wiederholt wird. Die Oberstimme läßt sie zweymal hören, und die andere Stimme auch so oft. Diese Figur wird etwas verändert fortgeführt. Der Baß hat dagegen einige mit Pausen untermengte langsame Töne. Zuletzt wird der vorhergehende Schluß wiederholt. Die fernere Erklärung wird unnöthig seyn, indem diese Manier gar leicht nachzumachen ist. Doch ist noch dieses zu sagen, daß nicht alle Passagen zu einer Wiederholung geschickt sind. Ein dergleichen melodisches Glied muß es auch verdienen, daß es zweymal nacheinander angeführt werde. Es muß wohl ausgesucht und gut ins Ohr fallen, dabey nichts Mattes oder Trockenes führen. Alle aufgeweckte muntere Passagen, alle singende, tändelnde und hüpfende Figuren können wiederholt werden. Eine gute Beurtheilungskraft thut auch hierbey das beste.

Die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren soll in dieser Art des dreystimmigen Sakes auch erscheinen. Diese Abwechslung des einen mit dem andern, nebst dem guten Vortrag des Forte und Piano, trägt viel zur Verschönerung eines Stückes mit bey. Die Wirkung ist ungemein unterschieden.



Beyspiel mit der Abwechslung des Brillanten und Singbaren.

allegro pia.

fo.

p.

br

br



fo.

p. for. p. for.

fo.

fo.

fo.



Die Abwechslung des Singbaren mit dem Brillanten ist sehr natürlich angebracht. Man siehet, daß die Harmonie nach diesem Maße eingerichtet worden. Genes enthält eine schwache Begleitung. Der Anfang wird gar ohne Harmonie gemacht. Der zweite Takt hat drey Töne von gleicher Länge: die folgende Drenstimmigkeit zeigt auch keine sonderliche Abwechslung in Ansehung der Bewegung und Harmonie. Wenn nun dieses mit einem sehr schwachen Piano anhebt, und bis auf das unerwartete starke Forte hindauert: welche Veränderung macht nachgehends dieses so plöbliche Forte in den Ohren der Zuhörer? Die Harmonie dieses Forte wird mit einer starken Bewegung der begleitenden Stimmen fortgesetzt, und bey der nachfolgenden Pause der Oberstimme, wiederholt der Baß noch einmal das Laufwerk, indessen daß sich die Oberstimme zu einem neuen Ausdruck des Singbaren zubereitet. Die zweite Stimme muß zwey Takte pausiren, da indessen der Baß mit der Oberstimme in langsamen Tönen sich fortbeweget. Dieses geschieht auch noch weiters, obgleich die zweite Stimme eben dergleichen Bewegung aufs neue mitmacht. Hier tritt das Brillante wieder auf: bey dessen zweyten Takt alle drey Stimmen den Einklang ergreifen, welche gleiche Bewegung nur einen Takt währet. Diese Art, wenn sie unvermuthet in einem brillanten Allegro vorkömmt, und nicht lange dauert, erhält zuweilen vielen Beyfall. Nach der Kadenz gehen beyde untere Stimmen sextenweise fort, indeß daß gleich darauf die Oberstimme wieder ein kleines Piano mit dem abwechselnden Forte hören läßt, welches zweymal abwechselt. Das darauf folgende sehr starke Forte eilet nachgehends zur Kadenz, worauf es noch einmal in den Intervallen des ersten Akkords mit der vollen Harmonie gehöret wird.



In großen Partien, als Sinfonien, Concerten 2c. kann diese Abwechslung des Singbaren mit dem Brillanten sehr gut angebracht werden. Auch in Operarien wird sie gar oft mit vielem Beyfall gehört. Das Ohr liebet ohnehin das Neue und Unerwartete; mithin ist es nöthig, daß die Melodie auch ihren schönen Zusammenhang habe: sie soll aber doch dabey so beschaffen seyn, daß man nicht von einer angehörten Passage auf die andere noch nicht gehörte schließen könne. Und eben so ist es auch bey der Harmonie. Hier muß die vielfältige Abwechslung und das Unerwartete angebracht werden. Noch ein Kennzeichen der zweyten Art der dreystimmigen Composition ist: wenn ein Stück die schöne Symmetrie, oder gute Eintheilung der Hauptmelodie aufweist. Desgleichen: wenn die Harmonie auch hier und da, theils schwach, theils stark gehört wird. Daß jenes mit zu den Regeln der Erfindung der Melodie gehöre: dieses werden wir an seinem Orte zu beweisen suchen. Die überall aufgesuchte Regeln des Schönen der Natur in allen Künsten und Wissenschaften, in Sprachen und in der Schreibart: diese sind auch größtentheils in der Musik gefunden worden. Eine Wissenschaft bietet der andern die Hand. Gewiß ist es, diese Regeln, welche aus dem Uebereinstimmenden der schönen und reizenden Natur geschöpft und angewandt worden, sind so allgemein, daß man sie auch von andern Wissenschaften entlehnen, und in der Musik gebrauchen kann. Worinn besteht die Symmetrie bey der Baukunst? In den schönen Verhältnissen der verschiedenen Größen der Theile, aus welchen ein Gebäude zusammen gesetzt ist. Diese proportionirliche Eintheilung gefällt. Auch der unwissende Bauer wird es loben, wenn er gleich nicht weiß, was diese Schönheit verursacht. Hingegen ist ein sichtbarer Fehler da; so wird er von Jedermann wieder getadelt werden. Die schöne Symmetrie trifft man heutigestages in der Maleren, Bildhauerkunst, Tanzkunst, Poesie, Schreibkunst 2c. 2c. an, in welchen sie allezeit das Schöne und Bildende hervorbringt. Dieses ist es, was wir auch in der Musik kennen: wovon unsere Vorfahrer insgesammt sehr wenig wußten. Viele glaubten: man müsse seinen Gedanken den freyen Lauf lassen, und nicht ehe aufhören, als bis der Gedanke das Stück schliesse.

Die Eintheilung der Hauptmelodie bestehet also darinne: daß die Einschnitte, Ruhestellen und Kadenzen 2c. aus einer gleichen Anzahl Takte zusammengesetzt seyn sollen. Zum Beyspiel: ein Einschnitt kann zwey oder vier Takte enthalten: eine Figur bis an die Ruhestelle, 2, 4, 6, auch 8: eine Passage bis an die Kadenz, oder an den Schluß mag auch eine beliebige gleiche Anzahl Takte überkommen. Daß, wo eine brillante Passage im ersten Theile ist hingesezt worden, sie auch im zweyten Theile vorkommen soll: und so ist es gleichfalls mit dem Singbaren beschaffen. Keine Passage darf im ersten Theil erscheinen, die

L

nicht



nicht auch im zweyten, obgleich in eine andre Tonart versetzt, angebracht werde. Soll aber ein Gedanke nicht in beyden Theilen gehört werden, so ist es allzeit besser, er komme erst im zweyten Theil vor, doch muß er dennoch daselbst wiederholt werden. Eine Passage, die nur ein einzigesmal vorkommt, ist sehr selten gut. Die Wiederholung bestätigt sie auch in ihrem Platz. Wollte man sie aber nicht gerne zweymal hören lassen, so darf sie das anderemal nur variiret werden, welches das Ohr sich doch als etwas Angenehmes merket. Ueberhaupt muß das ganze musikalische Stück in gewisse Haupttheile, und diese wieder in kleinere Nebentheile oder Glieder zerlegt werden können, wenn es anders eine gute Wirkung hervorbringen soll. Das Ab- und Zunehmen der Harmonie gehöret noch hieher. Auch hier muß die Veränderung reichlich gespüret werden. Dem Ohr gefällt nicht immer die volle Harmonie: sie muß auch in der dreystimmigen Gekunst eine Abwechslung zeigen, da zuweilen zwey Stimmen, ja gar der Einklang: und dann wieder die dreystimmige Sätze gehört werden. Da gilt die Ueberlegung! welche Töne sollen ausbleiben? Wir halten vor überflüssig, auch hierinne Beyspiele zu geben, da die vorhergehenden meistens diese Abwechslung der Harmonie, als auch die Eintheilung der Melodie besitzen.

Bindungen

Bei der dreystimmigen künstlichen Komposition geschieht auch, daß gar oft der Grundbaß verändert werden muß, damit die zwote Stimme desto schönere Bedingungen, Nachahmungen oder Gegenmelodien anstellen könne. Um dieses zu bewerkstelligen, wird zuweilen eine Pause im Baß gesetzt. Ein Gleiches geschieht auch mit der zwoten, ja gar mit der ersten Stimme, wenn diese mit jener certiret, und das Amt einer zwoten Stimme übernimmt. Beyde müssen, dann auch dem Baß zu gefallen, geändert werden; besonders, wenn dieser dadurch einen bessern Gesang erhalten kann. Alles dieses geschieht besonders in den sogenannten Sonaten a tre, worinne alle drey Stimmen gut singen sollen, und wo auch vielmals der Baß ein melodisches Glied der Oberstimme unterhält, damit er nicht beständig in seiner Ernsthaftigkeit, und mit langsamen Tönen einhertrete, wie wir dieses alles schon angezeigt haben. Natur und Kunst muß miteinander vereinigt seyn, wenn etwas dem größten Haufen gefallen soll. Den Beschluß dieser Abhandlung soll noch ein ausgearbeitetes Beyspiel machen, in welchem wir alles dasjenige, was bisher durch einzelne Beyspiele ist gezeigt worden, wiederholen wollen.



andante. dolce

fo.

pia.

fo.

pia.

fo.

pia.

fo.

pia.



This image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is arranged in six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4, indicated by the '3' over the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'fz.', 'pia.', and 'fz.'. The piece is highly technical, with many slurs and ties, suggesting a complex and expressive work. The notation is in a style typical of 19th-century musical manuscripts.



First system of musical notation, measures 1-3. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one flat (B-flat). Measure 1 contains a treble staff with eighth notes and a grand staff with a bass line. Measure 2 continues the melodic lines. Measure 3 features a treble staff with a half note and a grand staff with a half note. Dynamics include *fo.* (forte) and *p.* (piano). A *br* (breath mark) is present above the treble staff in measure 3.

Second system of musical notation, measures 4-6. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one flat. Measure 4 contains a treble staff with eighth notes and a grand staff with a bass line. Measure 5 continues the melodic lines. Measure 6 features a treble staff with a half note and a grand staff with a half note. Dynamics include *fo.* (forte), *pia.* (piano), and *br* (breath mark). A *br* (breath mark) is present above the treble staff in measure 5.

Third system of musical notation, measures 7-9. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one flat. Measure 7 contains a treble staff with eighth notes and a grand staff with a bass line. Measure 8 continues the melodic lines. Measure 9 features a treble staff with a half note and a grand staff with a half note. Dynamics include *fo.* (forte) and *br* (breath mark). A *br* (breath mark) is present above the treble staff in measure 8.



This musical score consists of three systems, each containing three staves (two treble and one bass). The key signature is one flat (B-flat). The first system features a piano (*pia.*) passage in the upper staves and a forte (*fo.*) passage in the lower staff. The second system continues the piano (*pia.*) theme. The third system features a forte (*fo.*) passage in the upper staves and a piano (*pia.*) passage in the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with dynamic markings *pia.* and *fo.* and various musical symbols like asterisks and 'x' marks.

Second system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with dynamic markings *fo.* and *pia.* and various musical symbols like asterisks and 'x' marks.

Third system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with dynamic markings *fo.* and various musical symbols like asterisks and 'x' marks.



9 7 3 9 7

pia. *tr*

tr



Weil die vorhergehenden Beispiele alle aus Allegrosätzen bestanden; so haben wir hier ein langsames Tempo erwählt. Dieses Stück wird in der Ausübung nicht unangenehm seyn, obgleich dabei nur auf die praktische Anleitung gesehen worden. Hierbei ist aber zu erinnern, daß der Baß durch ein Violoncell vorgetragen werde, damit die drey Stimmen durchgehends eine Gleichheit in Ansehung der kurzen melodischen Glieder überkommen: welche Gleichheit auf dem Flügel nicht zu erhalten ist. Bogenstriche, Schleifungen, und ein sogenanntes *Forzando* &c. lassen sich am besten durch ein Violoncell ausdrücken. Die zweite Stimme hebet die Melodie an, und führet sie, in Gesellschaft des ernsthaften Basses, bis in den sechsten Takt fort. Der Hauptinnhalt des ganzen Stückes wird in dieser Anfangsmelodie vorgetragen. Wir finden darin eine Vermischung von fremden \sharp und \flat , die, besonders die \sharp , als Vorschläge gebraucht werden: indessen machen sie das Fremde und Unerwartete aus, da die Anfangstonart in diesem kurzen Vortrag in drey verschiedene Tonarten ausweicht, die aber, wegen ihrer Kürze, der Haupttonart gar nicht schädlich werden. Im zweiten Takt weicht die Melodie in die Tonart \mathbb{B} dur aus; allein da der dritte Akkord in dieser Tonart mit dem ersten in \mathbb{F} dur eine große Aehnlichkeit enthält: auch selbst der nachfolgende \mathbb{B} dur Akkord dergleichen mit dem zweiten Akkord in \mathbb{F} dur besizet, und sogleich wieder in diese Tonart weicht; so wird die Melodie durch diesen sehr kurzen Uebergang verschönert, und das Ohr höret etwas Fremdes, das aber auch den Augenblick wieder verschwindet. Eben dergleichen geschwinde Durchbrechungen finden sich im vierten Takt. Der sechste Takt zeigt schon wieder den Rückweg. Im siebenten stellet sich das $\mathbb{E} \flat$ noch einmal dar, wozu obige angeführte Gleichheit, zweyer Akkorden Anlaß giebt. Nun wird eine förmliche Kadenz in \mathbb{F} gemacht: die Melodie weicht aber gleich wieder aus, indem sie sich zum Eintritt der ersten Stimme in der ersten Ausweichung von \mathbb{F} dur gefast macht, welches der Baß auch verrichtet. Die Harmonie tritt also dreystimmig auf. Das, aus der ersten Hälfte des folgenden Takts genommene, melodische Glied wird durch die zweite Stimme, gleichsam, als käme es von umgekehrt, vorher gespielt; nun wird es durch die erste Stimme in der Oktave wiederholet, und zwar erscheinet es hier an derjenigen Stelle, wo es die zweite Stimme gleich Anfangs vorgetragen. Der Baß wiederholet es ganz unvermuthet, da der Anfangsbass es nicht gethan. Auch die zweite Stimme nimmt Theil daran.

Das dritte melodische Glied wird nun durch die zweite Stimme nachgeahmet, dagegen der Baß seinen obigen ernsthaften Gang fortsetzet. Die Vereinigung geschiehet beim Eintritt des eilften Takts, wo diese beyde Stimmen bis zur Kadenz miteinander gehen. Aniko führet die Oberstimme ein



sehr kurzes, nur aus fünf geschwinden Tönen bestehendes Glied ein, welches gleich darauf von der zwoten Stimme nachgemacht wird, wobei beyde Stimmen es terzenweise wiederholen, und zu einem kurzen Einschnitte führen, da es die zwote Stimme aufs neue ergreift, und zwar nunmehr im dritten Akkord in B dur; die erste Stimme tritt an die Stelle der zwoten, und beyde stellen die nämliche Wiederholung durch Terzen an. Noch einmal wird dieses melodische Glied, mit einer geringen Veränderung von beyden Stimmen nacheinander vorgetragen, worauf es vermischt, bis zum Eingang des zweyten melodischen Gliedes, fortgeführt wird. Dieses erscheint nunmehr in der Tonart D moll, und wird von beyden Oberstimmen wechselsweise durch Terzen dreyimal wiederholet, dabei der Baß die Seitenbewegung macht, und nicht, wie oben im siebenten Takt, verfährt, allwo er dieses melodische Glied auch nachgeahmet hat. Die Oberstimme läßt einige langsame Töne hören, die wieder Gelegenheit zur Nachahmung verschaffen, dabei zwey kromatische Akkorde entstehen, deren ersterer der unter A moll gehörige übermäßige Sexten Akkord ist, welcher hier wegen einiger Gleichheit in den dritten Akkord in D moll geht: der zweyte kromatische Akkord ist der, unter E moll gehörige übermäßige Sextenakkord, der aber hier in die Harmonie des dritten Akkords von A moll weicht: der herrschende Akkord folgt nicht, sondern es ist der dritte Akkord in D moll: worauf die förmliche Kadenz in dieser Tonart erfolgt. Nun tritt das Anfangsthema wieder auf: das zweyte Glied wird durch den Baß wiederholet, durch die zwote Stimme abgenommen, und noch einmal durch die Oberstimme angebracht. Das dritte melodische Glied wird in denjenigen Tönen aufs neue vorgetragen, und zwar anho durch die erste Stimme, welche doch die zwote Stimme im zehnten Takt hatte: dagegen führet nun die zwote Stimme dieses melodische Glied eine Quinte tiefer, und wiederholet es. Der Baß nimmt im folgenden Takt die Nachahmung eines Theiles dieses Gliedes vor, welches aber doch etwas verändert erscheinen muß, weil die Oberstimmen auch geschwinde Töne dagegen hören lassen. Das zweyte melodische Glied kommt noch einmal herfür, und zwar so, wie es in D moll ausgezieret war: dieses wird einigemale unter Abwechslung der zweyen Oberstimmen wiederholet, worauf dann das im zwölften Takt vorkommende sehr kurze Glied, zu Formirung des Schlusses, auftritt, und zwar unter Vorherliegung des ersten Tons, woran sich aber der Baß nicht kehret, sondern auf die Note der ersten Stimme siehet. Und da auch dieser Ton nachgehends liegen bleibt; so wiederfährt ihm das nämliche Schicksal: der Baß richtet sich nach dem Ton in der zwoten Stimme. Diese Abwechslung der liegenbleibenden Töne in beyden Stimmen wird noch einigemale fortgesetzt, wobei der Baß nach der gesagten Weise verfährt. Soll dieses durch Ziffern ausgedrückt werden;



so muß die None, Oktave und Septime neben einander in zwei Bassnoten eingetheilet werden, wovon die erstere zwei Ziffern nebeneinander überkömmt. Nun erscheinet die falsche Kadenz, weil der dritte Akkord dieser Tonart hier stehet, woben die Septime gehöret wird, und die widrige oder Gegenbewegung auch da ist, worauf eine Pause durch alle drey Stimmen, zur Vorbereitung der förmlichen Kadenz gemacht wird. Diese Generalpausen dienen auch vielfmals der Melodie und Harmonie, wenn sie ganz unerwartet angebracht werden. Der Zuhörer stutzt gleichsam darüber, und wird aufs neue dadurch begierig gemacht, den Fortgang zu vernehmen. Die förmliche Kadenz wird gehört, gleich darauf aber noch etlichemale das letztere ganz kurze melodische Glied wiederholt, woben die Nachahmung der zwoten Stimme durch Sexten und Terzen nicht uneben ausfällt. Nun eilen alle drey Stimmen mit gleich geschwinden Schritten zur Schlußkadenz.

Wir hoffen nunmehr die drestimmige Komposition so abgehandelt zu haben, daß ein jeder Liebhaber damit zufrieden seyn könne. Wenigstens ist sie unsers Wissens noch niemals so deutlich, obgleich auch so weitläufig erkläret worden. Ein Liebhaber kann nach dieser Beschreibung wissen, unter welche Klasse eine jede drestimmige Partie gehöret, und ob sie diese Eigenschaften besizet, die hier sind angewiesen worden. Wer die Geduld hat, gleich von Anfang einer jeden Abhandlung, nach beygesetzten Beyspielen zu arbeiten: nach denen aufeinander folgenden Akkorden eines jeden Beyspiels selbst eigene Proben und Nachahmungen zu verfertigen, und so stufenweise bis ans Ende einer solchen Abhandlung fortzufahren, dem versprechen wir, daß er in der Kenntniß der Komposition, sowohl nach der Theorie als Praxis, weit kommen werde. Ein jeder kann diese Wahrheit erfahren. Auch die mittelmäßige Genies werden doch so viel lernen, daß sie damit zu frieden seyn können.

Fünftes Hauptstück.

Von der vierstimmigen Komposition.

Die vorhergehende Abhandlung ist der Grund von dieser. Alles kann hier angewendet werden, was daselbst ist vorgetragen worden. Ja, man kann beynahe sagen: die vierstimmige Komposition ist die leichteste von allen andern: in sofern, als die vier Stimmen nicht unter sich koncertiren,



ren, sondern nur als simple vier Stimmen betrachtet werden sollen. Die Kenntniß der drey Hauptakkorde, ihrer Ordnung, der drey Bewegungen, der Retardation, und der Verwandtschaft der Tonarten sind hier das Wesentlichste. Bey einem künstlichen zwey- oder dreystimmigen Stücke ist alles dieses, und noch weit mehrers in Acht zu nehmen. Es kommt hier nur auf die gute Austheilung der Stimmen an, woben besonders in Acht zu nehmen: daß die beyden äußersten Stimmen, nämlich die Oberstimme und der Baß, keine unregelmäßige Harmonie führen. Die Mittelstimmen können ehe noch Quinten und Oktaven dulden. Daß die andern beyden Stimmen ihre rechtmäßige Stelle einnehmen: besonders, die Bratsche soll ihren angewiesenen Platz behaupten, wo sie bald als eine Mittelstimme, und bald, als ein hoher Baß erscheint. Bey dieser Stimme ist auch noch in Acht zu nehmen, Daß sie niemals über die erste Stimme steige, damit die Hauptmelodie nicht dadurch verändert werde. Und da sie, mit den Violinen, im Einklang gestimmt ist; so ist vorhergehendes ganz leicht zu begreifen, warum sie sich nicht über die erste Stimme erheben soll. Wir haben diese Fehler auch in Partituren geschickter Leute angetroffen. Das Beste aber ist: daß die Bratsche bey den meisten Musiken am schwächsten besetzt ist, wo dann freylich ein solcher Fehler der Höhersehung nicht so stark gespüret wird. Indessen erfordert die Natur dieses Instruments, daß es allezeit tiefer als die Violinen gehe. Nur alsdenn ist es erlaubt, wenn es mit den andern Stimmen concertirend eingeführet wird. Welche Intervallen nun soll die Bratsche eigentlich haben? Es sind diejenigen, die noch übrig bleiben, wenn drey Stimmen bereits gesetzt sind. Im ersten Akkord ist es gemeiniglich die Oktave des Basses. Ist hingegen der dritte Akkord vorausgegangen; in diesem Falle kann es auch die Quinte G seyn. Die andern beyden Akkorde sind von Natur vierstimmig, mithin wird nur das vorhergesagte in Acht genommen. Die dreystimmigen Sätze müssen zuerst ausgeschrieben seyn, nämlich die zwey Oberstimmen und der Baß: was sodann noch übrig bleibet, überkömmt die Bratsche. Dieses ist aber nur von der vierstimmigen Gekunst, ohne Abwechslung der Stärke und Schwäche der Harmonie, zu verstehen: nicht aber von der künstlichen Zusammenfügung so vieler Stimmen. Wir werden von beyden Arten einige Beyspiele geben. Den Anfängern zu gefallen, wollen wir wieder den Anfang mit Erklärung und Zerlegung eines jeden Akkords machen.



Verschiedene Arten des vierstimmigen Sanges im ersten Akkord.



Die beyden Oberstimmen gehen hier miteinander in der beständigen Abwechslung von Terzen und Sexten. Der Bass verfährt nach seinem Grunde. Was von dieser Harmonie noch übrig ist, das hat hier die Bratsche überkommen. Im ersten Takt ist E und G für dieses Instrument gewidmet, weil diese beyden Töne in den andern Stimmen fehlen. Auch dieses geschieht in den darauf folgenden zween Täkten, in welchen die Bratsche G hat. Gegen das Ende hin überkömmt sie noch einen Ton, welchen die andern Stimmen nicht haben, nämlich H.

Der zweyte Akkord.





Die beyden Oberstimmen gehen terz- und sextenweise, bis sie im vierten Takt in der Sekunde zusammen kommen, die aber durch das Liegenbleiben wieder in eine Sexte verwandelt wird, worauf eine Terz, und auf diese aufs neue eine Sexte abwechselt, die sodann in der Oktave schließet. Der Bass hat Anfangs zwey Takte lang den Grundton: dieser Ton bleibet zum Eintritt des dritten Akkords liegen, worauf die Terz des herrschenden Grundtons folget. Aniko kommt der Grundton und seine Terz vom zweyten Akkord: und hierauf kommt er noch einmal nebst dem nachfolgenden Grundton des dritten Akkords und Schluß. Die Bratsche hat nichts als die noch abgegangenen Töne, oder auch etwa die Oktave einer Stimme.

Der dritte Akkord.

The musical score consists of eight staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The middle four staves are in various clefs, including alto and tenor. The music is written in common time (C). The score shows a progression of chords and melodic lines for different instruments. There are some markings like '7' and '8r' above notes, and a small '28' above a note in the seventh staff. The piece ends with a double bar line.



In diesem Beyspiel ist schon eine größere Abwechslung anzutreffen. Die zwote Violine gehet nicht immer terz- oder sextenweise. Sie nimmt die nächst anliegenden Töne, entweder in der gleichen oder widrigen Bewegung mit der Oberstimme. Der Baß thut das nämliche. Die widrige Begegnung erlaubt ihm, daß er die, an der vorgegangenen Baßnote, nah anliegenden Töne nehmen darf, unerachtet sie keine Grundbässe, oder deren Terzen sind. Beym Anfang des sechsten Takts bleiben zwey Töne des vorhergegangenen dritten Akkords liegen, und werden hier zur Quarte und None. Eigentlich sind sie beyde nur Vorschläge, von deren Bestimmung, Ursprung, verschiedenen Benennung wir schon etlichemal geredet haben. Nun untersuche man diejenigen Intervallen, die noch zurückgeblieben sind; so werden es die seyn, die auch wirklich hier in der Bratschenstimme stehen. Indessen ist es doch nicht gut, und macht selten eine gefällige Wirkung, wenn ein Stück durchgehends vierstimmig gesetzt ist. Man merke sich: daß nur da die vierte Stimme des zweyten und dritten Akkords geschrieben wird, wenn der Ton bereits vorher lieget: zum Beyspiel, beym zweyten Akkord ist es E, welches vom ersten Akkord hier liegen bleiben kann, wenn schon eine andere Stimme D führet: beym dritten Akkord ist F, welcher Ton beym vorgegangenen zweyten Akkord ist, und also hier liegen darf, wenn gleich G in einer Stimme stehet. Die vierte Stimme im ersten Akkord ist eine Oktave, welche der guten Wirkung niemals schadet. Zur Beförderung des guten Gesangs in allen Stimmen ist gut, wenn die Stimmen auch unter ihnen selbst sich gut auflösen, und zwar nach den Regeln der Harmonie. Die erste Stimme soll mit der zwoten so gesetzt werden, daß ihre Intervallen sich gut auflösen: zum Beyspiel, im zweyten Takt ist F: und dieses F wird nunmehr so aufgelöst, als wenn es wirklich im Baß stünde, das heißt: die Stimme gehet einen halben Ton tiefer, anstatt, daß sie auch dieses E einer andern Stimme überlassen dürfte, und dafür einen Ton höher in G treten. Das Verhältniß der zwoten Stimme gegen die Bratsche ist das nämliche. Diese beyde machen den Anfang mit der Abwechslung der Sexte und Septime, worauf die Bratsche in eine andere Septime tritt, die auch die zwote Stimme unterwärts in die Sexte auflöst, u. s. w. Sogar muß der Baß gute Verhältnisse gegen die Bratsche enthalten, obgleich dieses in der natürlichen Zusammensetzung von vier Stimmen nicht allezeit nöthig ist. Durch diese gute Verhältnisse der Theile selbst, wird die Melodie einer jeden Stimme sehr befördert, auch die Harmonie nimmt großen Antheil daran, besonders bey der künstlichen Zusammensetzung, wo das Liegenbleiben einer oder zweyer Stimmen fremde Akkorde zeigt.



Großes Beyspiel, worinn die drey Akkorde unter sich abwechseln.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with a trill (tr) on the first measure and a forte (fo.) dynamic marking. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a melodic line. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with a forte (fo.) dynamic. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a forte (fo.) dynamic.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with a trill (tr) and a forte (fo.) dynamic. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with a trill (tr) and a forte (fo.) dynamic. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a forte (fo.) dynamic. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with a forte (fo.) dynamic.



Eine gute Anmerkung ist diese: daß ein angehender Komponist, nach der Aufschreibung der ersten Stimme, wohl überlege, wie er die andern drey Stimmen anordnen will: an welchem Orte der Satz vier=drey=oder gar zwostimmig seyn könne. Dieses sind Dinge, die wohl vorher eingesehen werden sollten. Wir haben hiervon bereits in unsrer Generalbaßlehre, und auch hierinn etwas gesagt; die ißige Gelegenheit erlaubt, noch ein und anderes davon zu reden. Alles Brillante soll durch die Vollstimmigkeit ausgedrückt seyn. Das Ernsthafte leidet in geschwinden Sachen eine Ausnahme: öfters kann auch der Einklang in allen Stimmen hierinn gebraucht werden. Das zärtliche, singende, tändelnde Wesen darf wohl durch drey=zwö, auch gar durch eine Stimme vorgestellet werden, wenn das Brillante oder Rauschende gleich nachfolget. Das Piano, und dann die untergemischten Pausen machen auch eine gute Wirkung. Die Ausdrückung der Affekten wird ins künftige deutlicher erkläret werden.

Dieses gegenwärtige Beyspiel hat in seiner Anfangsmelodie etwas ernsthaftes, woben die volle Harmonie gar gut stehet. Die darauf folgende Abwechslung mit dem Tändelnden, oder Singbaren leidet schon eine Abänderung. Wir haben daher die Bratsche an die Stelle des Basses gesetzt, damit dieser hohe Baß eine desto größere Veränderung verursache. Beym neunten Takt tritt der Baß unerwartet wieder ein, worauf die volle Harmonie bis ans Ende fortdauert. Das Eb im zwölften und in den folgenden



den Taktten macht auch eine gute Wirkung, weil die erste Stimme, F dagegen aushält. Die Töne B, C und Eb im fünfzehnten und folgenden Takte der ersten Stimme sind bloße Vorschläge, die durch gleiche Noten ausgedrückt sind. Die Intervallen einer jeden Stimme sind so nahe als möglich an einander gerückt. Und wo ein Ton liegen bleiben kann, da ist es auch gut, daß er sich länger aufhalte; es seye dann; die Melodie dieser Stimme erfordere das Gegentheil. Die Melodie bleibt auch der Hauptvorwurf bey einer begleitenden Stimme. Um diese zu erhalten, ist es zuweilen nöthig, daß auch der Akkord selbst nicht einmal vollständig gehöret werde. Die Hervorbringung der guten Melodie erlaubt, daß oft kleine Fehler in den Mittelstimmen gemacht werden, ja man findet dies sogar in den äußersten Stimmen großer Meister, die einem guten Gesang des Basses zugefallen, lieber einen kleinen Fehler zugelassen haben, ehe sie diesen verderben wollten. Hierzu gehöret aber bereits eine große Erfahrung und Beurtheilungskraft, sonst es lieber zu unterlassen ist. Da dieses Beispiel die natürliche Komposition zum Grunde hat, indem darinn keine künstliche Bindungen, Nachahmungen, Ausweichungen 2c. anzutreffen; so wollen wir nun auch etliche Beispiele geben, welche mit der Kunst verbunden sind.

Beyspiele einer Nachahmung.

allegro.



The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staves, including '8r' and '7'.

The second system of musical notation also consists of four staves, continuing the musical piece. It features the same key signature and notation style as the first system. Similar markings like '8r' and '7' are present above the staves.



101

№ 3

Das



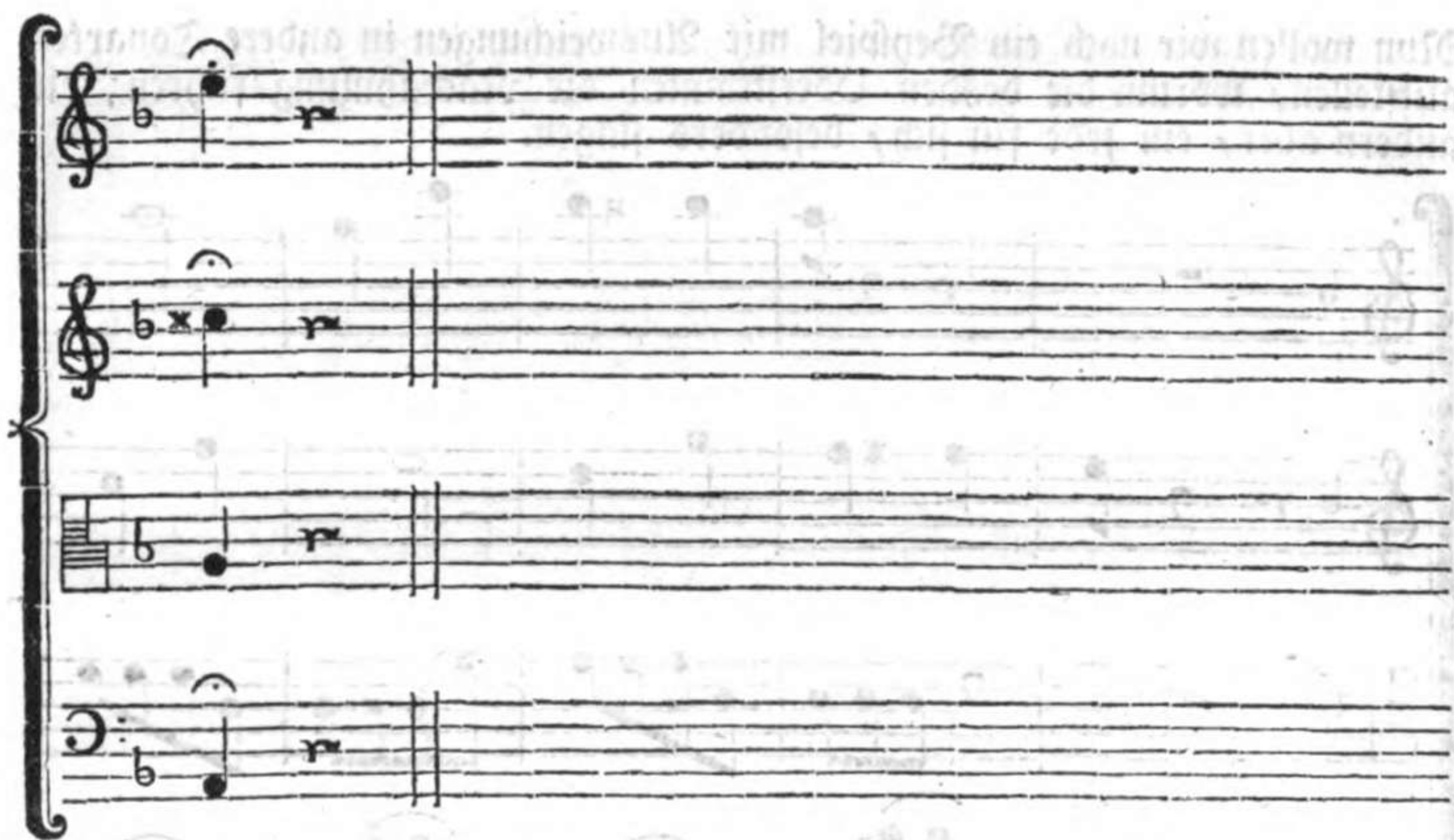
Das Anfangsthema besteht nur aus zwey Takte, und dennoch ist es geschickt, auf verschiedene Art angewendet zu werden, und Gelegenheit zu einer weitläufigen Ausführung zu geben. Im Anfange wird es durch die zwote Stimme nachgemacht: dagegen führen die andern beyde Stimmen, jede, eine besondere Melodie. Die Ausführung währet achte Takte. Nun wird ein kurzes tändelndes Glied angebracht, worauf eine Generalpause folget. Um nun den Liebhabern zu zeigen, wie ein Thema auch in vier Stimmen ausgetheilet werden könne; so haben wir es noch einmal wiederholt. Die Bratsche fängt an: ihr antwortet die erste Stimme. Der Baß übernimmt das Thema, und die erste Stimme gehet terzenweise mit; alsdenn kömmt die zwote Stimme, und die Bratsche stellet aufs neue die Wiederholung an, dagegen nunmehr die zwote Stimme terzenweise mitgeht. Aniko hebt die erste Violine noch einmal das Thema an, und der Baß macht die Nachahmung. Nun geschieht die Wiederholung im ersten Akkord durch die zwote Stimme: die erste Stimme will nunmehr in diesen nämlichen Tönen nachahmen; die zwote Stimme begleitet terzenweise, und so geschieht die Transposition durch Terzen herunter: endlich dringet die Melodie zur förmlichen Kadenz, und zum Schluß. Diese Nachahmung ist bloß nach den Akkorden der ersten acht Takte eingerichtet, mithin gar sehr von der Fugenart oder kanonischen Nachfolge unterschieden. Die zwey erste Takte sind, wie oben gesagt worden, der Hauptinhalt. Die andere Takte haben ihr Daseyn bloß der Transposition dieser zwey Takte zu verdanken.

Nun



Nun wollen wir noch ein Beispiel mit Ausweichungen in andere Tonarten aufstellen, worinn die beyden Oberstimmen die Nachahmung führen; die andern aber, ein jede für sich, besonders singen.

Wir



Wir haben mit Fleiß das vorhergehende Thema beybehalten, um dadurch anzuzeigen: daß auch die geringste Anfangsmelodie, oder ein Theil aus der Mitte eines Stückes auf vielerley Art angewendet werden könne, wovon unten ein mehrers gesagt werden soll. Der Baß hat dieses Thema hier ganz allein, dagegen die zwote Stimme ein unerwartetes fremdes Thema einführet, welches von der ersten Stimme nachgemacht wird. Die Transposition wird sodann bis zum kleinen Septimenakkord hingetragen, der darauf im dritten Akkord in D moll sich auflöset. Die ganze Harmonie bestehet in der beständigen Abwechslung des ersten und dritten Akkords: dieser führet die Ausweichung in eine andere Tonart, und jener die gehörige Auflösung. Die Bratsche nimmt die allereinfacheste Begleitung; doch hat sie ihre besondere Bewegung.

Wir haben bereits gesagt, daß alle die besondere Abwechslungen ac., welche in der künstlichen dreystimmigen Komposition anzutreffen, auch hier angewendet werden können. Es giebt sogenannte Quatro, worinn die erste Stimme allein brilliret, und die andern Stimmen nur die simple Harmonie führen. Man findet einige, in welchen die Melodie unter zwey Stimmen vertheilet ist, und die andern beyden nur akkompagniren. Es werden auch welche angetroffen, wo alle vier Stimmen untereinander certiren.



Beyspiel eines vierstimmigen Allegrosatzes.

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) across two systems. The first system begins with the tempo marking *allegro moderato.* and the dynamic marking *for.* (forte). The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, common time (C), and various note values. The second system continues the composition, featuring a triplet of eighth notes in the Soprano part and a piano (*p.*) dynamic marking in the Bass part. The score is written in a historical style, with some notes beamed together and specific articulation marks.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests, including a measure marked *for.* *p.* The second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The third staff is in bass clef and contains a bass line. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line. The system is enclosed in a large bracket on the left side.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The second staff is in treble clef and contains a melodic line. The third staff is in bass clef and contains a bass line. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line. The system is enclosed in a large bracket on the left side.





The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings. A *fo.* marking is present above the second staff. The system is enclosed in a large bracket on the left.

The second system of musical notation also consists of four staves, with the same clef arrangement as the first system. It includes dynamic markings such as *p.* and *fo.*. The system is enclosed in a large bracket on the left.



Der Baß übernimmt das Anfangsthema am Ende des ersten Takts, dagegen die andern Stimmen in ihrem eigenen Gesang fortfahren. Zu Ende des vierten Takts haben die beyden Violinen ein sehr kurzes melodisches Glied, dabey keine andere Begleitung ist. Beym sechsten Takt treten wieder alle vier Stimmen zusammen. Beym Anfang des siebenten Takts wird das kleine melodische Glied noch etlichemale gehört, dazwischen allezeit ein starkes Forte vernommen wird. Nun tritt, zur Abwechslung des Singbaren, ein sehr starkes rauschendes Glied auf, welches alle vier Stimmen führen, und mit untermischter geringer Veränderung sechs Takte hindurch währet. Auf dieses erscheinet wieder ein kurzes singendes Glied, daß mit einiger Veränderung wiederholet wird. Hierauf kommen zween Takte, welche eine vermischte Melodie enthalten, das heißt: sie sind aus dem Singenden und Brillanten zusammen gesetzt. Die Melodie scheint in der Tonart E dur zu bleiben, weil der zweyte und dritte Akkord dieser Tonart da ist: das dazu kommende D aber stellet den dritten Akkord in A dur vor, dessen Harmonie gar geschickt zur Auflösung des vorhergehenden Akkords dienet. Auf diese Harmonie folget der dritte Akkord in D dur, dessen große Ähnlichkeit mit dem herrschenden Akkord in A dur diese beyden Stellen versehen kann. Anjeko erfolget die Kadenz in A dur, und durch eine geschwinde aufsteigende Passage gehet die Melodie bis zum Anfangston der einige Takte vorhergehenden und singenden kurzen Melodie, woben der Baß und die Bratsche aushaltende Töne führen. Dieses und das folgende ist eine



eine bloße Wiederholung. Nach dieser hat die erste Violine drey aushaltende Töne, dagegen die andern Stimmen in etliche Tonarten ausweichen, nämlich in D dur, durch die Harmonie seines dritten Akkords: und dann in E dur ebenfalls durch seinen dritten Akkord. Der dritte Akkord in A dur erscheint anjeko, worauf auch die förmliche Kadenz nachfolgt.

Dieses Beispiel könnte viel länger ausgeführt werden, wenn man die rechte Eintheilung der Melodie und Harmonie zeigen wollte; allein da wir uns vorgenommen haben, alles leicht und deutlich, aber nicht weitläufig anzugeben; so mußte diese weitere Fortsetzung unterbleiben. Es ist genug: wenn ein Liebhaber nur dieses weiß, und durch einige Beispiele nachgemacht hat; so wird es ihm auch nachgehends nicht schwer fallen, ein jedes Stück weiter auszuführen, besonders, da wir wirklich sowohl in der Generalbasselehre, als in diesem den Weg gebahnet haben: auch noch künftighin werden wir alles Mögliche beitragen, was die Erlernung dieser Wissenschaft erleichtern kann.

Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur vierstimmigen Komposition gehören.

Zuerst soll ein Liebhaber wohl überlegen; welche Art von vierstimmigen Partien er verfertigen will; ob er solche in dem Sinfonien-Geschmack: oder nach Art der Konzerten verlange: ob sie wie die simple dreystimmige Sonaten: oder, wie die künstlichen zusammengesetzt seyn sollen. Die erstere Art hat die Abwechslung des Rauschenden und Brillanten mit dem Singbaren zum Grunde. Hierbey kann das erste Allegro aus drey Theilen des Rauschenden, und einem Theil des Singenden bestehen. Die andere Art ist diese: daß die erste Stimme verschiedene Soli hat, die zum Theil mit einer oder zweyen Stimmen schwach begleitet werden: und diese Begleitung ist noch dazu mit verschiedenen Pausen vermischt. Die dritte Art hat nichts anders, als die Abwechslung der dreystimmigen und zweystimmigen Harmonie zum Kennzeichen. Die Melodie der ersten Violine hat meistentheils singende Passagen nach Art der italienischen Arien, doch ohne Ritornello. Sie gehet vom Anfang bis ans Ende fort. Die Harmonie dienet hier nur der Melodie, ohne daß sie vielerley Abwechslungen von Bewegung hätte. Die vierte Art haben wir kurz vorher angezeigt, und durch Beispiele zu erklären gesucht.

Hat ein Liebhaber eine, von diesen vier Arten, erwählet; so suche er diejenige Melodie auf, die sich dazu schicket: wenn diese nun gefunden ist,
und

und vom Anfange bis ans Ende des einen Stückes aufgeschrieben worden; so muß nunmehr diese Melodie nach ihrer Harmonie untersucht werden. Die Akkorde können, wie bey der dreystimmigen Setzart angerathen worden, nur durch unten geschriebene Ziffern 1, 2, 3, angezeigt werden. Dann wird nachgesehen, welches melodische Glied, vier- drey- oder gar zweistimmig gesetzt werden darf. Auch hiervon haben wir in der vorhergehenden Abhandlung der dreystimmigen Komposition eine Anweisung gegeben. Sollen diese melodischen Glieder unter die zwei erstern Stimmen getheilet werden; so muß man dieses auch wohl untersuchen. Anjeho fange man an, den Baß zur Melodie zu setzen, bey welchem hauptsächlich auf die Grundtöne und ihre Terz gesehen wird. Die andern Intervallen kommen nur alsdenn in Baß, wenn dieser eine besondere Melodie führen soll; oder, er gehet mit der Oberstimme in Sexten- oder Terzen: auch dürfen sie in Baß gesetzt werden, wenn sie vorher bereits liegen, wie dieses alles verschiedenemale ist angeführet worden. Ist der Baß auch fertig; so wird die zwote Stimme gesetzt. Daß diese mit der ersten Stimme zuweilen in Terzen oder Sexten gehen könne, dieses lehren die vorhergehende Beispiele: daß sie aber auch mit dem Baß solche Gänge machen darf, dieses ist gleichfalls erlaubt, insonderheit, wenn es die Akkorde mit sich bringen. Kann die zwote Stimme der Hauptmelodie eine gute oder bessere Wirkung verschaffen, wenn der Baß dagegen wieder geändert, oder gar ausgelassen wird; so darf dieses auch geschehen. Die volle Harmonie kann vielmals nicht diejenige Wirkung hervorbringen, die die mangelhafte verursacht. Das Ohr ist nur gar zu stark an die Abwechslung gewöhnet. Ein melodisches Glied, welches nur aus zwei Stimmen bestehet, macht öfters eine besondere Schönheit, wenn das mit der ganzen Harmonie begleitete Rauschende vor- oder nachtritt. Den Beschluß der Zusammensetzung macht die Bratsche: diese gehet zuweilen mit dem Baß in der Oktav, oder aber: sie nimmt die noch mangelnden Töne der vollen Harmonie. Sie darf auch oftmals liegenbleibende Töne führen. Wenn sie den hohen Baß vorstellt; das geschieht, wo der ordentliche Baß pausiret, und nur zuweilen einfällt: da verursacht auch diese Stimme eine gute Wirkung. Sie kann gar vieles zur Verschönerung der Harmonie eines Stückes beitragen, wenn sie durch einen geschickten Meister gesetzt wird.

Dieses wäre einigermaßen die Anweisung, wie ein Liebhaber bey der Verfertigung eines vierstimmigen Allegrosatzes verfahren könnte. Alles und jedes hieher zu schreiben, würde sehr weitläufig ausfallen, und doch müßte noch vieles zurück bleiben, welches die Erfahrung selbst lehret. Die Komposition, Setzung oder Austheilung der Stimmen: die Fortführung der
Me-



Melodie 2c. dieses sind Dinge, die, ungeachtet der besten Anleitung, dennoch sehr mittelmäßig zu erlernen sind, wenn nicht das gute Genie, die Zeit und Erfahrung damit verbunden sind. Die langsamen Stücke in einer vierstimmigen Partie können auch auf verschiedene Art gemacht werden. Die vorhergehende Beschreibung wird hier zum Grunde gelegt. Die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren, darf auch darinn vorkommen: nur muß jenes mehr aus laufenden als springenden Passagen bestehen. Hier dürfen wohl drey Theile des Singenden gegen einen Theil des Brillanten erscheinen. Außer den vorher beschriebenen vier Arten der Melodie und Harmonie, kann auch diese noch hinzugesetzt werden: wenn die Melodie der Oberstimme sehr singend eingerichtet ist: dagegen die zwote Stimme in einer beständigen mittelmäßigen Bewegung fortgeht, und der Bass nur zuweilen einfällt. Die begleitende Stimmen können auch ein ganzes oder abwechselndes Pizzikato führen. Die Melodie der Oberstimme kann auch durch die zwote Stimme mit gedämpften Violinen wechselsweise wiederholt werden. Wenn die begleitende Stimmen ein beständiges Piano führen sollen; so ist es zur Vermehrung der Aufmerksamkeit gut, wenn dieses zuweilen durch ein *Forzando* eines einzigen Tons unterbrochen wird. Die Melodie kann auch mit ganz kurz dauernden geschwinden Passagen untermischt werden, welche aber stark ausgedrückt seyn müssen. Die begleitende Stimmen dürfen zur Abwechslung ganz langsame Töne aushalten, und zwar solche, die auf zween oder dreyn Akkorden liegen bleiben können: welche einseitige Bewegung eine gute Wirkung hervorbringt, wenn sie nicht zu oft erscheint. Das letzte *Allegro* ist dem ersten darinn gleich, weil auch dasjenige vorkommen, oder in acht genommen werden kann, was in jenem erscheinen darf: nur, daß dieses Stück gemeiniglich aus ungleichem Takt bestehet. Noch ist dieses hier zu sagen, daß man nicht nöthig habe, so viele Kunst der abwechselnden Harmonie blicken zu lassen, als im ersten *Allegro* oftmals vorgetragen zu werden pfleget. Es ist genug, wenn die Melodie fließend, und munter ist: und die Harmonie einige Abwechslungen besizet.



Beyspiel eines vierstimmigen Andantesatzes.

adagio.

pia.

pia.

pizzicato.



Man hat hier nicht viele Ausweichungen, oder fremde Harmonien anbringen, sondern dem Liebhaber nur den leichtesten Weg einer ganz simplen Harmonie zeigen wollen. Wir hoffen aber dennoch, daß, wenn ein Anfänger drey verschiedene Bewegungen zu einer Melodie verfertigen kann: er nachgehends gar leicht durch einigen Fleiß weiter gelangen würde. Wir werden ohnehin in der fünfstimmigen Harmonie noch Gelegenheit haben, mehrers hierinn zu zeigen. Die Melodie dieses langsamen Stückes erhält die einfachste Abwechslung der drey Akkorde, besonders im ersten Theile. Die zweite Violine macht nur eine Bewegung, die sonst der Bratsche, und dem Baß zukommt: dagegen die Bratsche einen besondern Gesang führet, der aber doch mehrentheils die Brechung der Akkorde zum Grunde hat. Und da nun diese drey Stimmen meistens einerley Bewegung haben; so ist es nöthig, daß der Baß einen sehr langsamen Gang dagegen nimmt, wie er dann noch dazu ein Pizzikato macht. Der zweite Theil hebt zwar in der ersten Ausweichung E dur an, geht aber gleich wieder zurück. Beym Anfang des fünften Takts geschieht eine kurze Ausweichung in die Tonart A moll: allein, da die beyden Töne E und A in der Harmonie liegen bleiben; so entspringen dadurch etliche fremde Akkorde. Der erste hieher gehörige Akkord ist der herrschende Akkord in A moll: der zweyte ist der Terzquinten- oder der erste Akkord in F dur: der dritte kann unter die Harmonie des dritten Akkords in G dur gezählet werden: der vierte ist der zusammengesetzte



te kleine Septimenakkord in E moll, der aber hier in dem dritten Akkord von A moll aufgelöst wird. Hierauf erfolgt eine förmliche Kadenz. Und auf diese, einige Töne mit ihrer Harmonie, die sehr stark ausgedrückt werden: worauf ein Piano mit der Wiederholung der Kadenz und dem Schluß nachfolget. Der Baß führet hier meistens seine langsamen Töne fort, womit auch die zwote Stimme abwechselt: die Bratsche bleibt bey ihrem Gesang.

Ben der Aufführung eines solchen Stückes ist fürnämlich dahin zu sehen, daß die begleitende Stimmen die Stärke des Tons allein der ersten Violine überlassen, damit die Hauptmelodie durchaus deutlich vernommen werde. Auch sogar an denjenigen Stellen, wo sie ein Forte zu machen haben, muß die Hervorragung der Hauptmelodie beobachtet seyn. Soll ja eine Stimme neben der Hauptstimme noch stark gehört werden: so ist es der Baß, wenn er anders nicht zu stark besetzt ist. Man weiß, was die Gleichheit der Instrumente: der Ausdruck des Forte und Piano: und der deutliche Vortrag vermag. Wenn auch ein Stück verschiedenemale ist aufgeführt, aber allezeit von geschickten Leuten abgewechselt worden; so wird man, dem ungeachtet, dennoch jedesmal eine andere Wirkung verspüren.

Sechstes Hauptstück.

Von der fünf- und mehrstimmigen Komposition.

Diejenige Partien, die aus fünf Stimmen bestehen, haben die nämliche Eintheilung, wie die vorher beschriebenen vierstimmigen Sachen. Die verschiedene Arten: die Nachahmung einer oder mehrerer Stimmen: die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren 2c. 2c. können auch hierinn angebracht werden. Nur die fünfte Stimme macht den Unterschied. Diese Stimme mag concertirend eingeführt seyn: oder sie mag mit einer andern abwechseln: oder alle Stimmen mögen certiren 2c. alles dieses hängt vom Willen des Komponisten ab. Weil wir nun keine natürliche Akkorde in der Komposition haben, die aus fünf Tönen bestehen; so ist leicht zu errathen, daß die Stimmen mit der Oktav oder dem Einklange unter sich abwechseln müssen, damit bald die eine, und bald die andere Stimme diese Intervallen überkömmt. Auch die wirklich zusammengesetzten künstlichen Akkorde, die fünf verschiedene Töne haben, können selten angebracht werden, daher man sich mit jener Abwechslung behelfen muß. Ein Beyspiel wird dieses deutlicher zeigen.

Bey:



Beyspiel eines fünfstimmigen Sages.

adagio



Variation dieses Stückes, und Versetzung in ein geschwindes Zeitmaß.



The first system of musical notation consists of five staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word "pia." appears below the third staff.

The second system of musical notation consists of five staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word "tr" appears above the first staff, and the word "for." appears below the fourth staff.



Diese zwey Beispiele, davon das eine aus dem andern entspringt, haben keinen andern Grund, als daß die Oktave, Terz und Sexte, vom Baß angerechnet, verdoppelt worden. Diese Abwechslung wird vom Anfange bis ans Ende gehöret. Wir haben dahero das erste Beispiel mit Fleiß durchaus fünfstimmig, und in langen Noten vorgestellt, damit man diese Art desto deutlicher einsehen möge. Der erste Akkord ist der herrschende, dessen Grundton und Terz verdoppelt sind. Der zweyte Akkord hat nur die verdoppelte Oktave. Die drey obenliegenden Intervallen des kleinen Septimenakkords bleiben liegen: der Baß kehrt sich aber an diese Retardation nicht, sondern nimmt denjenigen Ton dazu, der eigentlich zur folgenden Harmonie gehöret. Diese drey retardirenden Töne haben hier kein anders Recht, als was den wirklichen Vorschlägen zukömmt: hier wird nur der Baß verdoppelt. Die rechtmäßige Harmonie des Basses hat nunmehr die kleine Terz nebst dem Baß verdoppelt. Nun bleibt der Baß liegen, und überkömmt die Harmonie des zweyten Akkords, die Ursache ist: weil dieser Baß auch darunter gehöret; hierbey wird die kleine Sexte verdoppelt angetroffen. Der liegenbleibende Ton in der zwoten Stimme verursacht, daß der kleine Septimenakkord aufs neue erscheint, dessen Terz eigentlich verdoppelt werden sollte: weil aber die Quinte schon in der Bratsche liegt, so wird sie hier dopplirt, doch weicht sie gleich darauf der Terz. Die Auflösung geschiehet in dem ersten Akkord, woben die Oktav und Terz doppelt gehöret werden. Die Liegenbleibung der ersten Stimme erlaubt, daß der Baß eine Terz tiefer gehet, und die Harmonie des herrschenden Akkords in Dis dur an giebt, weil B und G in diesen beyden herrschenden Akkorden von Natur befindlich sind, woben die Oktav und Terz verdoppelt werden. Durch das abermalige Liegenbleiben der vorigen zween Töne tritt der Baß wieder in die Harmonie des ersten Akkords in G moll. Die Sexte und Oktave sind verdoppelt. Die in der zwoten Stimme stehende Quarte wird nicht geachtet, da sie von dem vorhergehenden Akkord liegen geblieben ist, hier aber gleich weggeheth. Nun erscheint die Harmonie des dritten Akkords in B dur, woben nur die Sexte dopplirt wird. Der folgende erste Akkord hat nichts als die Oktave, welche gedoppelt da steheth. Beym Eintritt des neunten Takts gehet die Oberstimme in die Tonart Dis dur. Der anzeigende dritte Akkord hat die verdoppelte Terz und Oktave. Ein gleiches findet sich auch bey dem folgenden herrschenden Akkord. Nun geschieht in der Oberstimme eine Anzeigung in die Tonart F dur, weil F vorkömmt. Bey diesem dritten Akkord ist die Oktave dopplirt. Der auflösende erste Akkord führet die verdoppelte Sexte und Oktave. Die Liegenbleibung des Basses giebt Gelegenheit wieder in die Tonart B zu gelangen, woben die Terz dopplirt ist. Der folgende Akkord hat beyde In-

ter,



vallen, die Terz und Oktav, gedoppelt. Der liegenbleibende Ton in der ersten Stimme nimmt nun die Harmonie des dritten Akkords in Dis dur zu sich, woben die Sekunde dopplirt wird. Der auflösende Akkord folget nach, mit Dopplirung der Oktave und Terz. Da nun die Oberstimme liegen bleibt; so nimmt dagegen der Baß den Ton Fx, wodurch der kleine Septimenakkord in G moll entsteht, und nur die Oktave gedoppelt genommen wird. Sein erster Akkord kömmt, und da B und G liegen bleiben; so nimmt der Baß Dis dazu, und nachgehends die Septime C. Nun geschieht die Auflösung im dritten Akkord in G moll, worauf dann auch der Schluß erfolgt.

Das zweite Beispiel ist nichts anders, als die Variation des ersten, nur daß es die Länge der Töne um die Hälfte verkürzt hat, daher es auch in den Zweenviertheils Takt gesetzt worden. Vom neunten Takt an, ist die Harmonie zur Abwechslung vierstimmig gesetzt. Nach etlichen Takten fällt die fünfstimmige Harmonie wieder ein. Wir haben das erstere Beispiel deswegen zergliedert, damit ein Anfänger daraus ersehen möge, daß die fünf- und mehrstimmige Komposition nur die Dopplirung einiger Intervallen zum Grunde habe: und daß die Oktave, Sexte und Terz dieser Verdoppelung am fähigsten sind. Diese drey Intervallen wurden auch bey den Alten in großem Werth gehalten. Ihre künstliche Sachen gründeten sich hierauf. So gar konnten sie in der Geschwindigkeit ein vierstimmiges Stück hinschreiben, wenn sie nur eine Stimme vorhero verfertiget hatten. Zu dieser einen Stimme setzten sie den Baß solchergestalt: er mußte beständig mit der Oktave, Terz und Sexte gegen die Oberstimme abwechseln: zum Beispiel: hatte die Oberstimme D, so konnte der Baß F, H oder D haben. Wurde die Oktave in Baß gesetzt, und der andere Ton in der Oberstimme war E; so mußte nunmehr A als die Terz der Oberstimme im Baß erscheinen. Wollte man nun die Terz nicht setzen; so dürfte es die Sexte E seyn. Erschiene sodann H in der Oberstimme, so wurde G oder D in Baß gesetzt. Genug, es wurde mit diesen drey Intervallen beständig abgewechselt. Auf diese Art mußte die ganze Melodie zwostimmig fortgesetzt werden. Nach diesem schrieben sie noch zwey Stimmen vermittlest der Transposition hinzu. Eine jede Stimme wurde eine Terz höher transponiret: durch welchen Weg dann vier Stimmen entstunden, die aber alle einerley Bewegung hatten. Bey den erstern zweyen Stimmen wurde nur auf die widrige Bewegung gesehen. Wenn wir nun keinen bessern Weg kenneten, dabey aber dennoch die Regeln der Variation verstünden; so dürften die zwey Oberstimmen nachgehends nur variiret, daß heißt: mit durchgehenden Tönen und Springen versehen werden, alsdenn könnte doch noch einiger Gebrauch



brauch davon gemacht werden. Unten bey den Fugensätzen werden wir von dem Gebrauch dieser Gekart noch etwas zu sagen haben. Wir haben diese Nachricht nur deswegen hier einfließen lassen, um den Nutzen der Verdoppelung dieser drey Intervallen zu beweisen, besonders, daß sie keine Fehler in der vielstimmigen Komposition verursachen. Der Nutzen würde groß seyn, wenn ein Anfänger folgende Uebungen anstellen möchte: er setze zuerst zwey Stimmen; nach diesem verfertigte er noch eine Stimme, welche entweder an statt der ersten Stimme, oder an statt der Bratsche dienen mußte. Auch gar zum Baß könnte er sie probiren, ob sie sich möchte dahin schicken, wenn noch ein oder anderer Ton nach dem Grund des Basses eingerichtet würde. Ist dieser Satz nunmehr dreystimmig zu Ende gebracht; so möchte dieser Versuch fortgesetzt werden: wenn man zu diesen drey Stimmen noch eine Stimme setze, und zwar, an welche Stelle sie sich hinschickte. Zum Beispiel: wenn die erste Stimme weder zu hoch noch zu tief geschrieben wäre; so ließe sich gar bequem noch eine Stimme über sie hinaufsetzen, die sodenn die erste Stimme abgeben könnte. Ein Gleiches möchte auch in der Tiefe geschehen. Wenn die niedere Stimme nicht zu tief gesetzt ist: so kann allezeit noch eine tiefere Baßstimme hinzu geschrieben werden. Ist diese Uebung nunmehr mit vier Stimmen zu Ende gebracht; so siehet man nach: ob nicht noch eine Stimme nach vorheriger Anweisung hinzu gesetzt werden könnte. Hierbey müssen nun freylich auch zuweilen kleine Pausen, auch wohl ganze Takte von Pausen untergemischt werden, damit die Mannigfaltigkeit der Harmonie beygehalten wird. Die drey verschiedene Bewegungen, die die Stimmen unter sich machen sollen, möchten auch wohl in obacht genommen werden. Ist die fünfte Stimme auch verfertiget; so könnte man erst nachsehen, ob nicht zwey Hörner dazu zusehen wären. Wie diese zu schreiben, werden wir nachgehends anweisen: indessen weiß ein jeder Musikverständiger, daß dieses Instrument aushaltende Töne, und öfters Pausiren verträgt, daher es nur in brillanten Sachen am besten zugebrauchen ist. Hier dienet es ungemein zur Verstärkung der Harmonie. Wir sind versichert, daß eine solche Uebung, sowohl zur Kenntniß der Melodie als Harmonie dienen könnte, daher es auch niemand gereuen möchte, wenn man einige Beispiele auf diese Art durchgearbeitet hätte. Die Uebung macht den Meister, und diese läßt sich mit leichter Mühe verrichten, wenn man einen guten Grund in der Theorie vorher gelegt hat.



Noch ein Beyspiel mit aushaltenden Tönen.

Flauti.

pia. andante.

The first system contains measures 1 through 4. It features five staves: two for Flauti (flutes) and three for the basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute parts play sustained notes (half notes) with slurs. The basso continuo part includes arpeggiated figures in measures 1 and 3, indicated by a '7' and a bracket. The tempo/mood is marked 'pia. andante.'.

The second system contains measures 5 through 8. It continues the musical material from the first system. The flute parts continue with sustained notes. The basso continuo part continues with arpeggiated figures in measures 5 and 7, indicated by a '7' and a bracket. The system concludes with a double bar line.



Hier werden die zwei Violinen zuerst fertig. Man siehet, daß, in Ansehung dieser zwei Stimmen und des Basses, die Harmonie aus einer Folge von Akkorden, welche zweierley Stellen vertreten müssen, angeordnet ist. Wir haben in unsrer Generalbasslehre etlichemale gesagt, daß die Ähnlichkeit eines herrschenden Akkords mit einem andern dritten Akkord die Ursache wäre: daß eine solche Harmonie auch zweierley Akkorde bedeuten könne, mithin sowohl sich herrschend, als auch unterthänig verhalten dürfe. Hier bleiben nur zum Theil die große Terzen aus, welche sonst das Kennzeichen der dritten Akkorde sind. Dieses Beispiel zeigt, daß der erste Akkord in E moll hier auch zugleich der dritte Akkord in A moll sey, welche letztere Harmonie in A moll aufgelöst wird. Dieser Akkord erscheint, versiehet aber zugleich wieder eine solche gedoppelte Stelle, da er auch wegen seiner Ähnlichkeit mit dem dritten Akkord in D dur sich in dem nachfolgenden herrschenden Akkord in dieser Tonart auflöst: und so geht es durch die Transposition weiter, bis zuletzt der Akkord in E moll erscheint, worauf diese Certirung beyder Stimmen aufhört. Die beyden Flöten verhalten sich hierbey ganz anders. Die zweite Flöte hebt mit der Quinte H an, bleibt aber nachgehends, ungeachtet der Harmonie des A moll Akkords liegen. Die erste Flöte kehrt sich dagegen an diesen liegenbleibenden Ton gar nicht, sondern fängt nunmehr mit der Terz vom Baß an, bleibt bey dem folgenden Takt auch liegen, dagegen die zweite Flöte einen Ton herunterspringt. Mit diesem abwechselnden Liegenlassen der zwei Flöten entsteht auch im Baß die Abwechslung des Nonen- und Septimenakkords, deren Ursprung wir erkläret haben.

Diese aushaltende Töne machen in stark besetzten Partien eine gute Wirkung. Die Harmonie wird dadurch voll, und auch deutlich vernommen. Der heutige Geschmack hat sie in die Sinfonien eingeführet, wo sie das Brillante sehr stark beleben. Wir wenden uns nunmehr zu der sechsstimmigen Komposition, woben wir wieder dasjenige sagen müssen, was wir bereits bey der fünfstimmigen Setzungsart angeführet haben: daß die vierstimmige Komposition auch hier der Grund bleibe.



Beyspiel eines sechsstimmigen Stückes.

The musical score consists of six staves, each containing a different part of a six-part setting. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures (C for common time), and dynamic markings like *allegro.* and *Corni.*. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the sixth staff at the bottom. The music is written in a style typical of 19th-century musical notation, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible on each staff.



Dieses ist die leichteste Art sechs Stimmen zu schreiben. Der heutige Sinphoniengeschmack bestehet größtentheils darinn. Die gebundene künstliche Harmonie soll selten darinn vorkommen, weil die brillante und flüchtige Melodie die große Kunst nicht wohl verträgt. Die zwey Hörner lieben den Einklang mit den beyden Oberstimmen: da wo es seyn kann: wenn das melodische Glied just aus den bequemen Tönen dieses Instruments bestehet, dabey entweder aushaltende, oder doch etwas langsame Intervallen führet. Kommen aber sehr geschwinde Passagen in der Oberstimme vor: alsdenn haben die Hörner gemeinlich die Grundtöne des Akkords, wo sie oft die Oktave unter sich hören lassen. Man siehet, daß hier und da verschiedene Pausen vorkommen, damit die Harmonie nicht allezeit in gleicher Stärke fortgehet: auch, damit die bläsenden Instrumenten frischen Athem schöpfen können. In der sechsstimmigen Komposition werden
die



die singenden etwas langsam gehenden melodischen Glieder gemeiniglich piano ausgedrückt, wobei die Hörner pausiren. Es geschieht auch, daß dergleichen Passagen nur dreystimmig gesetzt werden. Sollen die Hörner kleine Soli darinn führen; so haben sie gemeiniglich keine andere Begleitung. Der Baß, insonderheit ein Fagott, möchte noch dabei nützlich seyn.

Die achtstimmige Komposition hat auch diesen nämlichen Grund. Die vier blasenden Instrumente haben beim Brillanten meistens aushaltende Töne. Kommen vermischte melodische Glieder vor; so werden diese gemeiniglich im Einklang mitgesetzt, ausgenommen die Hörner, die von Natur nicht alle Töne besitzen. Die dazu kommende zwei Hoboen oder Flöten überkommen auch kleine Soli, mit welchen ein langes Allegro vermischt wird. Diese Soli bestehen meistens aus kurzen singenden Passagen, wobei diese zwei blasende Instrumenten größtentheils terzen- oder sextenweise gehen: ausgenommen, wenn sie unter sich certiren sollen. Es macht auch eine gute Wirkung, wenn das melodische Glied so eingetheilet ist, daß die Hörner dazwischen abwechseln, oder gar mit den Hoboen oder Flöten certiren. Wenn nun im vierten oder achten Takt ein unvermuthetes starkes Tutti einfällt; so wird das singende Glied noch mehr dadurch erhoben. Von dieser schönen Art hat man jetziger Zeit bereits viele Symphonien, die ihren Meistern Ehre machen. Wir wollen versuchen, auch hierinn eine kleine Probe vorzulegen, damit die Liebhaber diese Art aus dem Beispiele selbst erlernen können. Haben sie nur einmal kleine Nachahmungen angestellt; so wird ihnen die weitere Ausführung gar nicht schwer mehr fallen, zudem wir auch dieses ins künftige zu lehren bedacht seyn werden.



Beyspiel eines achtschmimigen Sinphonienfages.

The musical score consists of eight staves, each with a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with a treble clef and a common time signature. The third staff begins with a treble clef and a common time signature, and includes the dynamic marking *fo.* below the first measure. The fourth staff begins with a treble clef and a common time signature. The fifth staff begins with a treble clef and a common time signature. The sixth staff begins with a treble clef and a common time signature. The seventh staff begins with a bass clef and a common time signature, and includes the tempo marking *allegro.* below the first measure. The eighth staff begins with a bass clef and a common time signature, and includes the dynamic marking *fo.* below the first measure. The score is written in a style typical of 19th-century musical notation, with various note values, rests, and dynamic markings.



A handwritten musical score on eight staves. The notation is in a single system, with the first four staves grouped by a brace on the left and the last four staves grouped by a brace on the right. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The staves are numbered 1 through 8 at the end of each line. The handwriting is in ink on aged paper.



The musical score consists of eight staves. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music includes various chords and melodic lines, with dynamic markings 'pia.' and 'fo.' appearing in the first staff.

Dieses nach dem heutigen Geschmack eingerichtete Beispiel enthält auch keine fremden Akkorde, sondern nur diejenigen, die in einer jeden Tonart von Natur liegen. Wollte man das A im neunten Takt vor fremd halten; so könnte es noch angehen. Dieser Ton steht aber nur da, um das zwischen A b und B liegende Leere auszufüllen. Er kann auch mit seiner Harmonie für den zusammengesetzten großen Septimenakkord in B dur passiren; in diesem Falle muß der nachfolgende dritte Akkord in Dis dur zugleich auch die

die Harmonie des herrschenden Akkords in B dur vorstellen. Indessen könnte auch dieser Ton A gar ausgelassen, und sein Vorgänger wiederholt werden. Dieses wäre kein Fehler. Die Seitenbewegung erlaubt: verschiedene Akkorde nacheinander, zu einem liegenden Tone, hören zu lassen.

Der Anfang dieses Sinfhonienstückes fängt zwar achtstimmig an, allein in der Mitte des Takts ist er schon dreystimmig, weil die Hoboen und Bratsche allein gehen, welche Abwechslung auch im folgenden Takt geschieht. Die folgende vier Takte haben die achtstimmige Harmonie. Nach diesen geschieht wieder eine Abwechslung der starken Harmonie. Die beyden Hoboen fangen ein Solo an, welchem die Hörner antworten. Die Bratsche führet dagegen einen aushaltenden Ton. Nun ist die Harmonie wieder sechstimmig, und gleich darauf hat sie die ganze Anlage. Die Hauptmelodie enthält gar wenig durchgehende Töne. Der Anfang des fünften Takts hat einige, die als Vorschläge hier erscheinen: es ist C, welcher Ton bereits vorhergegangen, und also hier vor einen liegenden Ton passiret, in welchem Betracht er nicht nach dem Baß abgemessen wird, sondern der nachfolgende Ton B. Die andern durchgehende Töne stehen am rechten Platz: dann der erste Ton ist aus der Harmonie genommen, und der nachfolgende ist durchgehend. Eine geringe Uebung macht sie kennbar.

Bei Verfertigung der Sinfhonien ist hauptsächlich dahin zu sehen: daß das Rauschende und Brillante mit der stärksten Harmonie: mit geschwinden Bewegungen beyder Oberstimmen, und ernsthaft einhergehendem Baß versehen werde. Das abwechselnde Singbare wird den blasenden Instrumenten überlassen, wobey man mehr auf singende, langsame Töne als auf Schwierigkeiten zu sehen hat. Diese hindern gar oft das schöne Singbare. Ausgenommen, man wollte dann besonders für zwey blasende Instrumenten arbeiten, und auch da muß die Eigenschaft des Instruments vorher wohl eingesehen werden, sonst bleibe man lieber bey dem natürlich leichten Gesang. Certirende Passagen für zwey gleiche Instrumenten sind anzubringen. Wenn zwey verschiedene Instrumenten in gleichen Passagen mit einander certiren wollen: dieses ist selten von guter Wirkung. Wenn aber dennoch eine Abwechslung, wie hier geschehen, angebracht werden soll; so ist es besser: die verschiedene Instrumenten haben auch verschiedene melodische Glieder, mit welchen sie unter sich abwechseln. Wenn denn nachgehends dieses, unter die blasenden Instrumenten, eingetheilte singende Glied wieder durch ein Forzando eines einzigen Tons mit der ganzen Harmonie unterbrochen wird; so bringt diese Veränderung keine üble Wirkung hervor, wie uns das nachfolgende zehnstimmige Beispiel zeigen möchte.



Beyspiel eines zehnstimmigen Sinfoniensages.

Viol. *allegro.*

Unifono.

Unif.

Flauti.

Oboi.

Corni.

Viola *forz.*



Unifono.



A handwritten musical score on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "Unifono." is written on the second staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.



A musical score for 11 staves, likely for a string ensemble or orchestra. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (7/8), and dynamic markings like *Unifono*. The score is divided into two main sections by a large bracket on the left. The first section consists of the first six staves, and the second section consists of the remaining five staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (7/8), and dynamic markings like *Unifono*. The score is divided into two main sections by a large bracket on the left. The first section consists of the first six staves, and the second section consists of the remaining five staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (7/8), and dynamic markings like *Unifono*.



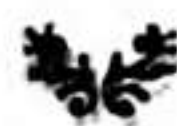
Dieses Beispiel ist, wie das vorige, in der ungebundenen Schreibart geschrieben. Das Anfangsthema tritt prächtig auf, welches die gleiche Bewegung der Hauptstimmen verursacht. Auch der ungegriffene freye Ton G im dritten Takt macht eine besondere Wirkung durch den verstärkten Einklang der besaiteten Instrumenten. Die darauf kommende brillante Passagen: die Aushaltung der blasenden Instrumenten, nebst der Baßmelodie machen auch eine gute Abwechslung mit dem Anfangsthema. Die starke Harmonie wird nun beim Eintritt des neunten Takts durch ein singendes Glied unterbrochen. Dieses bestehet in der verschiedenen Abwechslung aller blasenden Instrumenten, wo jederzeit zwey gleiche Instrumenten ein kurzes Solo hören lassen, dagegen die Violinen, oder die Bratsche eine ganz schwache Begleitung führen: worauf auch die zwey Violinen nebst dem Baß eintreten, und die Veränderung der Melodie und Harmonie vergrößern helfen. Dieses aus vier Takte bestehende Singbare kann sodann wiederholet werden: worauf aufs neue eine rauschende und brillante, bald oben und unten kommende Melodie gesetzt werden kann, die durch verschiedene Akkorde durchbrechen, und bis zur Kadenz der ersten neuen Tonart währen soll. Die Anzahl der Takte dieser starken Harmonie stehet zum Belieben des Komponisten. Wenn diese Kadenz auch noch einmal in der nämlichen Tonart gehöret wird, so ist es gut, insonderheit wenn vor dieser Wiederholung etwas Unerwartetes voraus tritt. Das übrige Verfahren haben wir bereits in der Generalbaßlehre auf der 91sten Seite beschrieben, wo es nachzulesen ist. Ins künftige wird noch mehrers davon gemeldet werden.

Außer den Sinfhonien trifft man sehr wenig andere so stark begleitete Partien an: es wären dann einige Opernarien, deren Text die Abwechslung der starken Harmonie erforderte. In den Kirchenstyl gehöret diese zehnstimmige Komposition besonders hin: da kann sie sehr oft angewendet werden. Hier kommen auch mehrere Bindungen und Ausweichungen vor, doch muß insonderheit dabey auf den Ausdruck der Worte und des Affekts gesehen werden. Nach diesen muß die Harmonie sich richten, und nicht nach der Kunst. Diejenige Sachen, die aus noch mehrern Stimmen bestehen, kommen selten vor. Die Ursache ist: sie können nicht überall, wegen Mangel der tüchtigen Leute, aufgeführt werden. Ihre Zusammensetzung bestehet, wie hier in diesen Beyspielen, aus der Dopplirung einiger Intervallen. Wer das bereits Gemeldete gut begriffen, und sich darnach geübet hat, der wird gar leicht auch noch mehrere Stimmen zu setzen wissen, daher wir es für unnöthig erachten, noch weiters davon anzuführen.

Siebentes Hauptstück.

Von der Variation.

Diese Abhandlung gehöret eigentlich nicht zur Zusammensetzung der Stimmen, indem sie mehr die Melodie angehet: allein, da sie auch ihren Grund aus der Harmonie ziehet: und diese wiederum so genau mit ihr verbunden ist, daß keines ohne das andere seyn kann; so haben wir für nöthig gehalten, sie hier einzurücken. Gewiß ist es, daß die künstliche Zusammensetzung aller Arten von Fugen, Allabreve, Kanons 2c. hierauf beruhet. Wie kann, über ein, in den Bass gesetztes, Thema, eine Melodie in die Oberstimme gesetzt werden, wenn man nicht eine gründliche Kenntniß in der Variationskunst besizet? Sie fließet, wie bereits gesagt worden, aus den Akkorden selbst, nur mit dem Unterschiede: daß die durchgehenden Töne eben so vielen Antheil daran haben, als die im Akkord liegenden rechtmäßigen Töne besizzen. Da wir uns auch vorgenommen haben, die künstliche Gekarten des doppelten Kontrepunkts in Fugen 2c. aufs deutlichste zu beschreiben; so dienet diese Abhandlung zu gleicher Zeit zu einer Vorbereitung, zumalen sie noch gar wenig nach ihrem gehörigen Nutzen ist betrachtet und erkläret worden. Wir werden ins künftige zeigen, daß auch die Erfindung der Melodie daraus eines Theils herzuleiten sey. Hier müssen wir uns der obigen Methode bedienen, und ein jedes Intervall, nach Anweisung seiner ihm zugehörigen Harmonie, vornehmen. Wir nehmen zum Beispiel die Tonart G dur an. Wenn nun eine Melodie in dieser Tonart variiret werden sollte, und es käme darinn der Ton G vor; so müste man nachsehen, ob dieser Ton zum ersten oder zweyten Akkord gehöre, welches, nach Anweisung der Tonart G dur, in der Generalbasslehre geschwind zu erfahren stünde. Gehörte dieser Ton in den ersten Akkord; so kann er nach den drey Intervallen dieses Akkords, auch ohne durchgehende Töne, verändert werden, zu welcher Variation seine beyde harmonirende Intervallen helfen müssen. Die drey Töne können in der Höhe oder Tiefe stehen.



Die Variation des ersten Akkords ohne durchgehende Töne.



Diese 51. melodischen Glieder dürfen alle zur Variation des einzigen Tons G gebraucht werden. Es sind auch noch weit mehrere heraus zu bringen, wenn die Höhe und Tiefe nach dem Instrument, auf welchem sie vorgetragen werden sollen, abgemessen wird. Das ist wahr, daß man hierzu den ganzen Akkord brauchet, wenn schon der einzige Ton zu variiren wäre. Und daß auf diese nämliche Art auch die andern beyden Töne H und G variiret werden: genug, daß sie zusammen in einen Akkord gehören: die ge-

naue-



naueste Vereinigung unter sich haben; ja wegen ihrer reinen Zusammenstim-
mung dem Gehör gleichsam nur einen einzigen Ton überlassen, wenn sie auf
einmal alle drey auf der Orgel, dem Flügel, oder mit drey sehr rein blas-
senden Instrumenten angegeben werden. Nähme man hierzu auch durchgehen-
de Töne; so könnte man drey Töne von einem einzigen Akkord sogar viele
Tausendmale variiren. Wir wollen hiervon noch einige Beispiele anführen.

Mit durchgehenden Tönen.





Zu diesen 52. Klassen könnten wir noch sehr viele hinzu setzen, wenn wir uns nicht vorgenommen hätten, alles nach der möglichsten Kürze abzuhandeln. Freylich geschieht es dennoch zuweilen, daß, um deutlich zu schreiben, man sich etwas weitläufig ausdrücken muß. Die Leser sind im Nachdenken ungleich. Die hieher gesetzte kurze Beispiele mit durchgehenden Tönen gehen bis an 32. Die folgende sind mit Vorschlägen vermisch, und langen bis an 48. Nun haben wir in der Generalbassehre, und hier gleich im Anfange gesagt, daß diese Töne bloß zur Formirung der Melodie dienen, mithin keinen Bass überkommen dürfen.

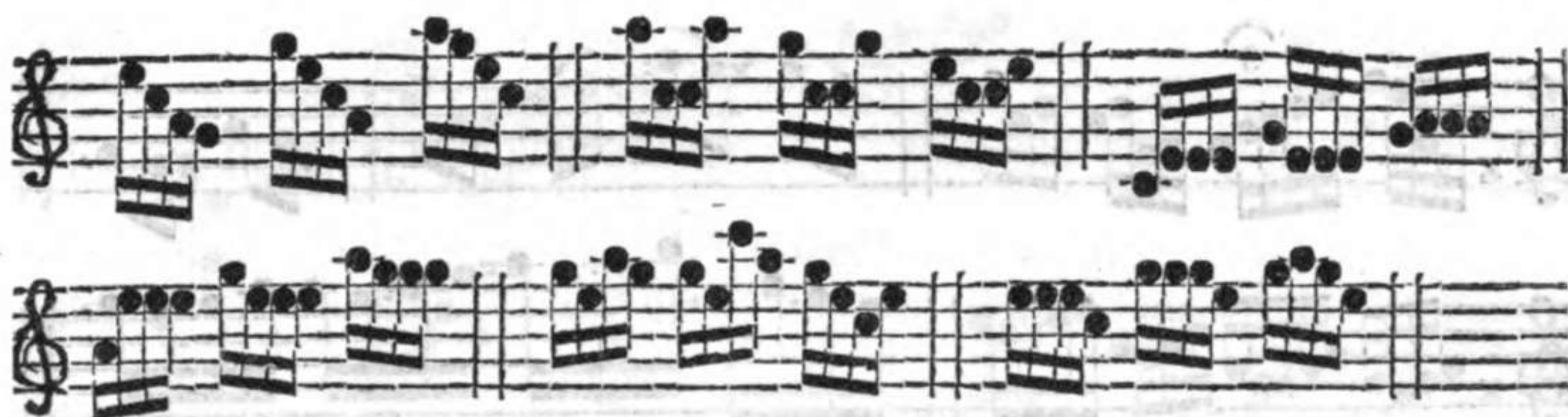
Wenn nun ein Stück durch diese drey Töne hindurch mit mehr langsamen als geschwinden Noten geführt wird; so kann dadurch ein Canon von so vielen Stimmen entstehen, als Veränderungen zugegen sind. Das Stück darf aber nicht mehrere Akkorde als nur einen enthalten. Wenn auch fremde Intervallen entlehnet werden; so passiren diese nachgehends vor durchgehende Töne, welches wir weiter unten zeigen werden.

Der zweyte Akkord ist noch reicher an Veränderungen, aus der Ursache: weil er ein Intervall mehr besizet. Wir wollen den ganzen Akkord hersehen, und dann einige Variationen darüber hinschreiben.

Die Variation des zweyten Akkords ohne durchgehende Töne.

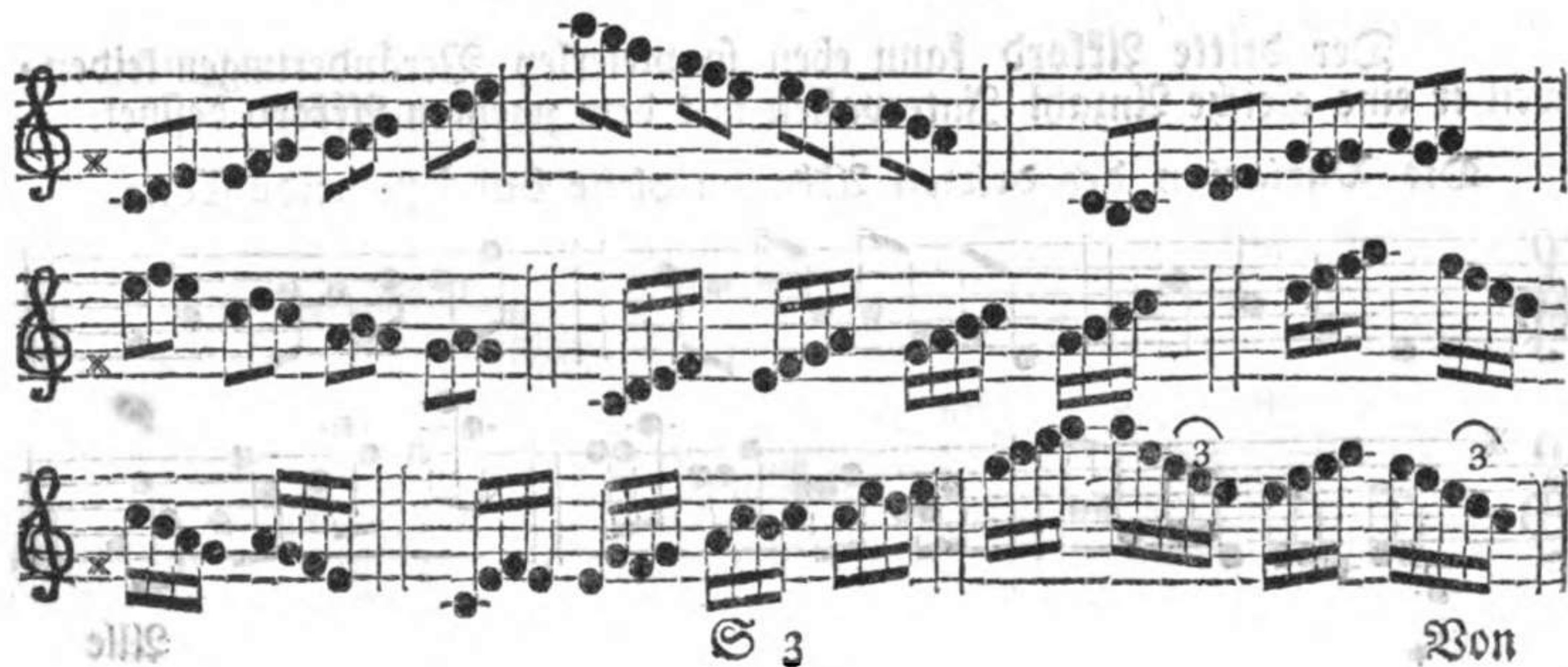


Die



Diese 60. Veränderungen, die aus einem Intervall dieses Akkords herkommen, sind alle und noch viel mehrere in der Melodie und Harmonie zu gebrauchen: wenn, zum Beispiel, ein ganz simpler Kirchengesang, von den Instrumenten, auf eine von diesen, Arten begleitet würde: desgleichen, wenn ein Fugensatz dadurch ausgeführt werden sollte. Auch in Sinfonien, in langsamen Stücken 2c. 2c. können zuweilen solche Gänge von den Mittelstimmen angebracht werden, dagegen die Oberstimme eine singende langsame Melodie führt. Es befindet sich in der Variationskunst nicht eine kleine Beyhülfe zur Auszierung der Hauptmelodie, wenn sie wohl angewendet wird! keine Stimme kann sie entrathen. Doch muß auch hierinn nicht zuviel geschehen, damit die Hauptmelodie dadurch nicht verdunkelt wird. Dieses ist gewiß, daß durch diese Wissenschaft auch viele gute Passagen und singende Glieder entdeckt werden können, welche einem angehenden Komponisten große Erleichterung in Erfindung der Melodie verschaffen. Die kleinen singenden Arien, Menuets, 2c. dienen sehr gut zum variiren. Auch selbst die Adagio können die Variation nicht entbehren, wenn sie anders gut ausgeführt werden sollen.

Mit Vorschlägen und durchgehenden Tönen.





Von 37. fangen die Vorschläge an, und dauern bis ans Ende. Wer dergleichen Uebungen durch die gebräuchlichsten Tonarten anstellt, der wird großen Nutzen daher spüren. Wenn ein Liebhaber den Sitz der durchgehenden Töne und Vorschläge wohl kennet; so kann er so viele Variationen über etliche Noten verfertigen, als er nur immer will. Von diesen mag er sodenn einige auswählen, die sich in eine Variation eines Stückes besammeln schicken: nachgehends wieder andere zu einer zweiten Variation, u. s. w. Auf dieses suche er sich eine Menuet oder kurze Arie aus, und gebrauche denn diese oder jene Manier durch das ganze Stück hindurch. Nur ist darauf zu sehen, daß ein guter Grundbaß zu der Menuet u. gesetzt werde, der ganz simpel einhergehet: damit die verschiedene, theils singende, theils brillirende, laufende und springende Variationen desto leichter gerathen können, und keine unnöthige Dissonanzen, durch die vorkommenden durchgehenden Töne im Baß entstehen.

Der dritte Akkord kann eben so vielerley Veränderungen leiden, weil er eine gleiche Anzahl Intervallen mit dem zweyten Akkord besizet.

Die Variation des dritten Akkords ohne durchgehende Töne.



Alle



Alle Verschiedenheiten hieher zu setzen, leidet der Raum nicht. Genug, daß ein jedes Viertel eine besondere Variation darbietet. Werden diese in der Höhe oder Tiefe wiederholet: mit kurzen Pausen vermischt, punktirt, geschleifet, abgestoßen 2c.; so entstehen aufs neue merkliche Veränderungen. Ein geringes Nachsinnen kann noch viele hinzu denken. Wir sind zufrieden, wenn wir nur einige Anweisung dazu gegeben, und den Nutzen gezeigt haben.

Mit Vorschlägen und durchgehenden Tönen.



Dies



Diese mit Vorschlägen und durchgehenden Tönen vermischte Variationen eines Akkords können nach Belieben zusammen gesetzt werden. Zum Beispiel: man nähme die Hälfte vom dritten Takt, setzte solche als eine Variation über ein Stück hin, und führte dieses Glied durch alle drey Akkorde hindurch. Zur Veränderung mischte man die Hälfte des fünften Takts darunter; so könnte aus diesen zwey Gliedern eine ganze Variation über eine kurze Arie, oder ein Menuet zusammen gesetzt werden. Wollte man drey oder gar vier Glieder in eine Variation bringen; so gieng es dieses auch an. Werden diese Variationen mit Viertheils Noten vermischt, die dann nichts als Oktaven von den Intervallen der drey Akkorde sind; so macht es zuweilen eine gute Wirkung. Die doppelten Griffe, die Harpeggiaturen, die kleinen Vorschläge und untermischten viele Triller sind zu gelegener Zeit gut anzubringen.

Soll eine Variation für das Klavier, oder für die Harfe gesetzt werden: so richtet man sich nach diesen Instrumenten, indem die Veränderung auch im Bass anzubringen ist. Da ist es gut, wenn der Bass zuweilen gebrochene Akkorde führet: dann auch mit der Oberstimme abwechselt: Nachahmungen anstellet &c. Und da diese Instrumenten eine große Höhe und Tiefe besitzen: so hat die Variation überall Gelegenheit sich auszubreiten, welches hingegen bey den andern Instrumenten nicht geschehen kann, weil ihre Weite



te nicht so groß ist. Nur ist dennoch auch hier Maß und Ziel zu sehen. Nicht alle Variationen sind gut, und wenn sie auch nach den strengsten Regeln sind verfertiget worden. Die Melodie muß niemals durch die Kunst unterdrückt werden. Das Rauschende soll jederzeit mit etwas Zärtlichen, Singenden unterbrochen seyn: dieses ist auch hier zu beobachten.

Beyspiel mit Variationen.



Das erste, was bey einem Stück, so variiret werden soll, in Acht zu nehmen, ist die gute Setzung des Basses, und dann: daß man sich die Akkorde wohl merke, wo die Töne der Oberstimme hingehören, damit man diese von den durchgehenden unterscheidet. Nach diesem suche man in den hier gegebenen Beyspielen sich eine oder zwei Variationsarten aus: setze diese, nach Anweisung eines jeden Tons in der Melodie, und seines Akkords hin, fahre damit fort, bis das Stück geendiget ist. Zum Beyspiel.

Erste Variation.

Hier ist die dreyzehnte Figur aus dem zweyten Beyspiele mit durchgehenden Tönen genommen worden: worinn nichts anders erscheinet, als der vierte und achte Takt im ersten Theil, die beyde nur eine geringe Veränderung überkommen, und dann im zweyten Theil der dritte und vierte Takt.



Zweite Variation.



Diese ist aus der 31sten und 38sten Figur genommen. Will man sie näher zusammenbringen, so kann es auch geschehen.

Im zweiten Theile kommen beyde Figuren in einem Takt vor. Der dritte Takt mag nicht wohl diese Figuren nachmachen, weil der dritte und erste Akkord zweymal darinn vorkommen, sonst müßten diese Figuren durch 32tel vorgestellet werden. Zur Veränderung sind beyde Figuren, vom fünften Takt an, eine Oktave höher gesetzt worden.

Dritte Variation.





Diese ziehet ihren Ursprung aus der 27ten und 47ten Figur. Die nämliche Zusammensetzung dieser beyden Figuren kann auch hier, wie bey dem vorhergehenden Beispiel geschehen. Es gilt gleich, welche die erste oder andere wird.

Vierte Variation.



Die 20 und 43ste Figur im zweyten Beispiele bestimmen diese Variation. Die zwey ersten Takte sind mit durchgehenden Tönen vermischt: die andern bestehen aus Vorschlägen, und dem aus dem Akkord genommenen Intervall.

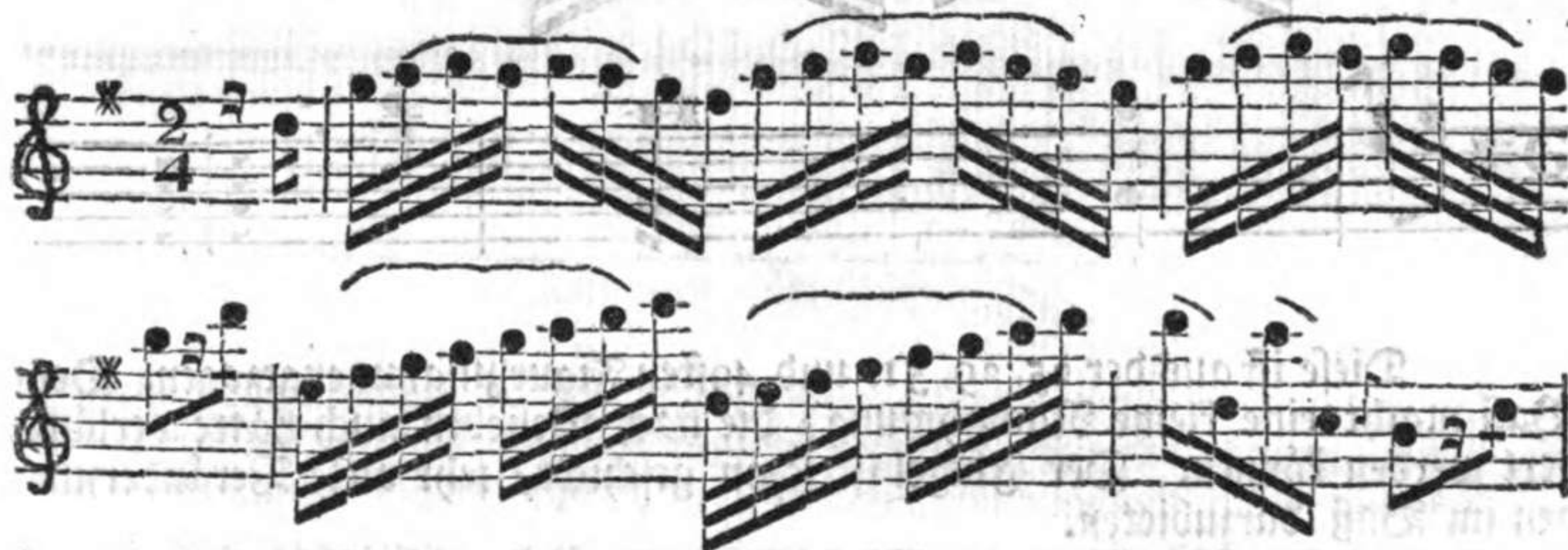
Fünfte Variation.



Diese Variation ist aus mehrern Figuren zusammen gesetzt. Die zwey erstern Takte sind aus der ersten Figur des ersten Beyspieles gezogen. Der folgende Takt hat ziemliche Gleichheit mit der vierten, und der fünfte Takt

Takt mit der 45ten Figur. Der Anfang des zweyten Theils ist aus der 33sten Figur genommen worden.

Sechste Variation.



Diese hat die 49ste und 17te Figur zum Grunde. Auf diese Art können so viele Variationen geschrieben werden, als man nur immer verlangt. Ein jeder kann sich etliche eigene Figuren aufsehn, und aus solchen seine Variationen nach dieser Anweisung, zusammen sehn. Sie können auch zur Abwechslung aus langsamen einfachen, oder gedoppelten Tönen bestehen, die durchaus singen ic. Werden dergleichen Variationen für das Klavier gesetzt; so mag auch der Baß gegen die Oberstimme streiten, und abwechselungsweise mit geschwinden Passagen sich hören lassen.

Siebente Variation.



Diese ist aus der 25. 29. 51. und 49sten Figur zusammengezogen. Der Bass macht eine kleine Nachahmung, die nach Belieben auch hätte verlängert werden können. Der Flügel ist schon geschickt, sehr viele Veränderungen im Bass darzubieten.

Wir glauben aniso, eine gnugsame Anleitung gegeben zu haben, wie eine kurze Arie oder Menuet variiret werden soll. Daß die Variationskunst auch zur Erfindung, und Verbesserung der Melodie dienen könne, davon haben wir gleich Anfangs geredet. Wie oft geschieht es, daß bey einem Aufsatz einer Melodie ein Theil davon nicht gefällt? Weiß man aber die Regeln der Variation; so ist diesem Theil der Melodie geschwind geholfen, wenn nur die gute Symmetrie, oder Eintheilung der ganzen Melodie vorher wohl getroffen ist, das heißt wenigstens: daß die Glieder und Figuren aus einer gleichen Anzahl von Takten bestehen. Woher haben einige italiänische Sänger ihre schönen singenden Klauseln, die sie so sehr unterscheiden, und die sie aller Orten anzubringen wissen? gewiß nirgends her, als aus der Variation eines großen Meisters. Wie oft wird nur diese von ihnen geborgte Figur: die erste Hälfte des zweyten Takts, im Andante gehört? Was ist sie anders, als die simple aufsteigende Terz, die mit Vorschlägen gezieret ist?

Das ist einmal gewiß, daß alles, was bisher in der Welt in die Musik ist gebracht worden, und was noch ins künftige komponiret werden wird: das ist miteinander der Variationskunst unterworfen. Sie ist daher unerschöpflich: und keine Zahl vermag ihre Größe zu bestimmen. Wer das simple Verfahren der Harmonie in der Abwechslung der Akkorde, nach unsrer Anweisung in der Generalbasselehre wohl kennet, und diese Abhandlung verschiedenemale durchgegangen, auch viele Proben darnach gemacht hat, dem sagen wir: es wird ihm weder an Erfindung
einer

einer Melodie, guten Eintheilung und Fortsetzung derselben fehlen: noch daß es ihm schwer fallen kann, eine gute Harmonie dazu zu verfertigen, und sie auch singend zu machen.

Achtes Hauptstück.

Von der Nachahmung.

Diese Nachahmung betrifft die künstliche Komposition. Wir haben bey der zwostimmigen Gekart bereits gezeigt, wie eine Stimme die andere nachahmen könne: dieses ist auch bey der zwoten Art des drestimmigen Sakes geschehen. Die Anweisung zur vier-fünf- und mehrstimmigen Komposition lehret gleichfalls ihren Werth zu bestimmen. Die Nachahmung in der Musik ist unentbehrlich: ohne sie kann nichts Gutes, weder in der Melodie noch Harmonie, ausgerichtet werden. Aus ihr fließt das natürliche Schöne. Sie vereinigt die Kunst mit der Natur. Man kann sie füglich in zwey Klassen eintheilen. Die erstere betrifft nur die Anfangs- oder Hauptmelodie einer einzigen Stimme: wie diese in einem Stück durch die Nachahmung ausgeführt werden soll: davon aber hier die Rede nicht ist. Die andere Klasse zeigt: wie die Harmonie anzuordnen, daß aus ihr verschiedene Nachahmungen entspringen, die entweder einige Glieder der Hauptmelodie, oder der Mittelstimmen führen. Gegenwärtige Abhandlung wird solches bestimmen.

Diese, in der Harmonie vorkommende Nachahmung, theilet sich wiederum in zweyerley Arten, deren erstere aus der ähnlichen Nachahmung besteht: wenn ein Glied aus der Hauptmelodie, entweder mit den nämlichen Tönen in einer Mittelstimme, wiederholet, oder in einer andern Tonart nachgeahmet wird. Diese Art betrifft die künstliche Sachen, besonders aber die Kanons und Fugen. Die andere Art entstehet: wenn ein melodisches Glied etwas unähnlich nachgeahmet wird, doch aber, daß die Tonart dabey nicht ausweichen darf. Diese kleine Unähnlichkeit bestehet darin: wenn nicht alle Intervallen aufs genaueste nachgemacht werden.

Hier ist besonders dahin zu sehen, daß man diejenige Instrumenten erwähle, die zur Nachahmung geschickt sind. Auch die Glieder oder Figuren müssen nach Beschaffenheit der Instrumenten dazu ausgesucht werden.



den. Zum Beyspiel: eine Figur aus der Hauptmelodie würde geschickt seyn, in der zwoten Stimme, auch wohl in der Bratsche nachgeahmet zu werden, aber nicht im Bass; nämlich in den tiefen Tönen dieser Stimme. Hierbey muß die Eigenschaft der Töne besonders in Acht genommen werden. Die tiefen Töne sind der Grund der Harmonie: auf ihnen ruhet gleichsam das ganze musikalische Gebäude, mithin soll ihr Gang zimlich ernsthaft, doch auch nach Beschaffenheit des Stücks munter seyn. Allein häpfende, tändelnde, lustige Passagen der Hauptmelodie nachzumachen, und dagegen ihr Fundament der Oberstimme zu geben: dieses ist wieder die Natur der Musik: verhindert auch ungemein ihre Wirkung. Wir reden aber nur von der Tiefe des Basses, und nicht von den hohen Tönen eines Violoncells oder Fagotts.

Nun folgen einige Beyspiele dieser beschriebenen zweyen Arten.

Die

Diese Nachahmung ist die allergeauueste: da sie von der zwoten Stimme nicht allein in allen Intervallen, sondern auch in den nämlichen Tönen angestellet wird. Wenn die eine Stimme die andere vom Anfang bis ans Ende des Stückes genau nachahmet; so wird eine solche Melodie ein Kanon genennet. Der Nachahmungsnutzen ist aber größer, wenn nur ein Glied aus einer Melodie nachgeahmet wird. Hierbey wird dem Komponisten dennoch die Freyheit gelassen, seine Melodie ungezwungen fortzusetzen, welches bey jener nicht ist, weil die Fortsetzung sich auf die genaueste Nachahmung der zwoten Stimme vom Anfang bis ans Ende gründet. Bey zweyen gleichen Instrumenten muß man sich in Acht nehmen, damit die Melodie eines Gliedes so ausgesuchet werde, daß sie durch die Nachahmung wiederholt werden darf: oder aber, daß, wenn auch die eine Stimme, wie hier im Anfange geschehen, über die andere hinaufsteiget, der Gesang dennoch nicht verhindert werde. Die Melodie der vier ersten Takte lautet eigentlich so:



Hier sind die hohen Töne von beyden Stimmen in eine Stimme gebracht. Man beurtheilet ein aus zweyen concertirenden Stimmen bestehendes Stück nicht nach der abgetheilten Melodie einer jeden Stimme, sondern nach dem Gehör der obern Töne. Nun kann die Hauptmelodie gestört werden, wenn eine andere begleitende Stimme über sie hinaufsteiget, welches doch gar oft in Partituren geschickter Männer angetroffen wird. Solten aber zwey gleiche Instrumenten unter sich certiren; so ist es allezeit besser, wenn die Melodie solchergestalt angeordnet wird, daß sie die Wiederholung in der andern Stimme verträgt: und diese unter zwey Stimmen ausgetheilte Melodie dennoch im ganzen einen aneinander hängenden Gesang ausmachtet, wie hier das melodische zweyte Glied, vom fünften Takte an, es ausweist.

Sind aber die Instrumenten ungleich, so daß das eine etwa eine Oktave tiefer gestimmt ist, wie zum Beispiel: ein Violoncell und eine Violine: in diesem Fall hat man diese Vorschrift nicht nöthig. Der Violoncell mag die Oberstimme nachahmen, und im Violinschlüssel über die Violine so oft hinaufsteigen, als er will: die Hauptmelodie wird deswegen doch nicht gehindert werden, weil dieses Instrument eine Oktav tiefer geht, wie auch die Violdigamba, die Laute, der Fagott und das Horn &c. Bey der Zu-



sammensetzung solcher ungleichen Instrumenten muß man dennoch sein Augenmerk, auch auf die Entfernung der Intervallen von beyden Instrumenten, nehmen, wenn anders die Harmonie mit der Melodie gleiche Wirkung verursachen soll. Eine Sache, die von den wenigsten Komponisten in Acht genommen wird, und die doch vorzüglich zur Wirkung der Musik gehört. Diese Anmerkung ist hauptsächlich der Nachahmung unterworfen; so gar die Mittelstimmen nehmen Theil daran: nur der Baß, in sofern er nicht nachahmet, bleibt hiervon ausgenommen. Wir wollen noch ein Beispiel von zwey ungleichen Instrumenten hieher setzen, damit ein Liebhaber diese gegebene Anmerkungen besser behalten könne.



Der Anfang wird wieder durch die Nachahmung angestellt. Die erste Stimme geht bey dem Eintritt der zweiten Stimme eine Quinte tiefer, welches bey zweyen gleichen Instrumenten die Fortsetzung der Melodie sehr verhindert hätte: hier aber ist diese Heruntertretung gar nicht schädlich, indem der Baß eine ganze Oktave tiefer gehet, wodurch dererst diese beyde Stimmen im zweyten Takt nahe zusammenrücken, und der Baß dennoch noch eine Quarte tiefer steht. Die Nachahmung hat im fünften Takt ein Ende: von da gehet der ordentliche Baß an, der nachgehends auch so tief seyn kann, als das Instrument es leidet: nur muß sodann die Melodie gut und fließend seyn, dabey in einer guten Verbindung, mit dem nachahmenden Glied stehen.

Die

Die genaue Nachahmung kann auch in einer andern Tonart angesetzt werden. Diese wird schön, wenn die Nachahmung eines melodischen Gliedes so geschieht, als käme sie von ungefähr. Nur ist auch hier zu erinnern, daß die Glieder der Melodie wohl aneinander hängen, und ein gut eingetheiltes Ganzes ausmachen. Daß keine Stimme die andere im Zusammenhang der Melodie störe.



Diese Nachahmung fängt dererst im vierten Takt an, allwo sie in der ersten anverwanten Tonart geschieht, indessen daß nachgehends die Oberstimme ihren Gesang fortführet, ohne sich an die Anfangsmelodie zu kehren. Wir haben dergleichen Beispiele schon Anfangs hier und da bey der dreystimmigen und mehrstimmigen Gekant angeführet. Dieses Beispiel kann auch so geordnet werden, daß die zwote Stimme diese nämliche Melodie anhebet, und darauf die erste Stimme die Melodie ihrer Vortreterinn in der höhern Oktave nachmacht.





Im achten Takt kommt ein neues Glied, welches nachgehends in C dur
 gehet, sodann durch die zwote Stimme in den nämlichen Intervallen wiederho-
 let wird, dagegen die begleitende Stimme, theils den Baß, und theils die
 zwote Stimme führet. Gegen das Ende erscheint noch eine Figur, die auch
 durch die zwote Stimme in den nämlichen Tönen nachgeahmet wird. Das
 ganz



ganze Stück ist eingerichtet, daß ein jedes Glied füglich zweymal gehört werden darf; besonders, da das Anfangsthema in der anverwandten Tonart nachgemacht wird, und die andern Glieder auch in dieser nämlichen Tonart: welche Abwechslung nicht mißfällig ist.

Mit zwey ungleichen Instrumenten kann diese Art von Nachahmungen auch geschehen.



Die Nachahmung fängt schon im zweyten Takt an, allein sie dauert nur einen Takt, da dann der Grundbaß die Fortsetzung nimmt, bis die rechte Nachahmung des ganzen Thema im neunten Takt erfolgt, und durch fünf Takte dauert, worauf aufs Neue der ordentliche Baß nachkömmt. Nach der Kadenz in B dur hebt ein neues Glied an, welches in der Quinte nachgemacht wird. Diese Abwechslung mit der Violine und dem Fagott währet bis ans Ende. Die laufenden Passagen sind bey zwey certirenden Instrumenten sehr gut anzubringen, besonders, wenn die eine Stimme langsame Töne dagegen, und zwar abwechselungsweise führet.

Die andere Art der Nachahmung bestehet darinn: wenn sich die zwote Stimme nicht so genau an die Intervallen der ersten Stimme bindet, daher auch nicht aus der Tonart weicht. Diese Art wird in der Melodie und Harmonie angetroffen. Die drey Akkorde werden hierbey zum Grunde gelegt. Wenn ein melodisches Glied im ersten Akkord stehet; so wird es durch die andere Stimme im zweyten oder dritten Akkord nachgemacht.



Die



Die laufende Passage hebt in der Quinte E an, und fällt in den Endigungston A; von da geht sie stufenweise hinauf bis in die obere Terz G^x, und fällt zwey Terzen wieder herunter: nun muß sie in der Terz des zweyten Akkords aushalten. Die zwote Stimme soll diese Intervallen in Ansehung der Sprünge und Stufen nachmachen: mithin fängt sie auch in der Quinte von D an, fällt darauf in D, und steigt durch Stufen bis in die Terz. Genug, sie macht alle Stufen der ersten Stimme nach, und dennoch findet sich eine Ungleichheit. Diese ist im Aufsteigen bey der Quarte anzutreffen. In der ersten Stimme ist D, als die ordentliche Quarte in der Tonart A dur: in der zwoten Stimme findet man aber G^x im Aufsteigen, welcher Ton die große Quarte von D ist. Sollte dieses Intervall dem Gang der ersten Stimme gleich werden; so müßte es G seyn: in diesem Falle gehörte die Melodie des zweyten Takts nicht mehr unter die Tonart A dur, sondern der Tonart D dur zu. Der dritte Takt führet Anfangs einen retardirenden Ton ein, welcher deswegen hieher kömmt, um das gleiche Herunterfallen in beyden Stimmen zu verhindern. Die Nachahmung der laufenden Passage soll nun im dritten Akkord geschehen; mithin muß man vorher untersuchen, wie dieses fallende und stufenmäßig steigende Laufwerk anzustellen: da kann es nun nicht besser geschehen, als der Fall geht herunter bis zum Grundton des dritten Akkords, und das aus der Ursache: weil im ersten Takt der Fall auch bis zum Grundton, und eben so im zweyten Takt, geschehen ist. Die Folge, mit dem Aufsteigen, und endigenden Fallen durch zwey Terzen, ist dem vorhergehenden gleich, ausgenommen: die Septime, die in den vorigen zwey Takten groß war, wird nun auf einmal klein. Der nämliche vorige Grund ist auch hier. Es ist hierbey nicht die Tonart E dur, worinn D^x vorkömmt, sondern die Benbehaltung der Anfangstonart anzutreffen. Aniko muß nach der natürlichen Fortschreitung der drey Akkorde, der herrschende Akkord erscheinen, welches hier auch bey dem vierten Takt geschiehet. Die zwote Stimme retardiret nach Anleitung der ersten Stimme: und da bisher der Sprung in den Grundton eines jeden Akkords gemacht worden; so muß dieses auch hier
ge-



geschehen. Der retardirende Ton fällt in A, und hebt darauf die stufenmäßige Aufsteigung an. Hier erscheint nun aufs Neue eine Ungleichheit: in den zwey ersten Taktten geschehe Anfangs ein Fall in die Quinte herunter: im dritten Takt hat der Fall bis in die None unterwärts geschehen müssen, aniko geht der retardirende Ton nur einen Ton tiefer, und hebt schon das aufsteigende Laufwerk an, worauf dann die Vereinigung beyder Stimmen durch die Kadenz geschieht.

Diese Nachahmung ist etwas schwerer, als die vorhergehenden Beispiele, zu machen. Es soll die Tonart keinen Abbruch leiden, sondern in ihr der Anfang und das Ende gemacht werden. Auch die Melodie muß dem geringsten Zwang nicht unterworfen seyn: sie muß so angeordnet werden, als wenn beyde certirende Stimmen nur eine ausmachten, in Ansehung der obern Melodie. Die Ungleichheit der Intervallen muß an solche Plätze hingeföhret werden, wo man sie kaum merket. Die ganze Kunst dieser Nachahmung haben wir in gegenwärtigem Beispiele gewiesen und gelehret. Zu mehrerer Ueberzeugung wollen wir noch ein Beispiel mit zwey ungleichen Instrumenten aufstellen.





Dieses Beispiel ist wegen seiner Einrichtung besonders zu merken. Das anhebende melodische Glied wird gleich im andern Takt schon nachgeahmet, indessen, daß die Oberstimme terzenweise bestimmet: im dritten Takt aber geht sie hiervon ab, und nimmt eine stufenmäßige aufsteigende Passage, wodurch dann die widrige Begegnung entsteht. Im fünften Takt ergreift die Oberstimme nur einen Theil des melodischen Gliedes, und zwar in einer verkehrten Lage, da sie vorher ein Achttheil pausiret, welches im Anfange doch mit dem anhebenden Takt geschahe. Dieses getheilte melodische Glied wird nachgehends sogleich durch die Intervallen des dritten und ersten Akkords nachgemachet. Diese Nachahmung wird wiederholt, sodann durch eine Vergleichung, oder miteinander Fortschreitung bis zum achten Takt geführet. Von hieran wird diese kurze Figur wieder angebracht, und
durch



durch den Baß nachgeahmet, bis beyde Stimmen nach etlichen Tåkten zusammen zur Kadenz eilen. Nun fñhret die Oberstimme eine neue laufende Passage ein, welche durch den Baß eine Quinte tiefer wiederholt wird, dagegen aber jene in der Terz des zweyten Akkords liegen bleibt. Diese abwechselnde Wiederholung wird bis zur Hauptkadenz fortgesetzt.

Der gleichen Veränderung und Zertheilung eines melodischen Gliedes dienet sehr zur Fortsetzung einer ganzen Melodie, und macht eine recht gute Wirkung, wenn sie wohl angebracht wird. Ist das melodische Glied lang; so kann man es etlichemale zerlegen, und jeden Theil besonders durchfñhren: sogar kann der schickliche Theil als ein kurzes Solo oder Duo eingeschaltet werden, wenn er schon vorher, im ganzen Zusammenhang des Gliedes, mit der ganzen Harmonie ist vorgetragen worden. Das Hauptthema einer Sinphonie, oder eines Konzerts mag solchergestalt ausgesucht werden, daß die Zergliederung nachgehends allerley Abwechslungen, sowohl in der Melodie als Harmonie, machen könne, deren einige zwey, drey und mehrstimmig erscheinen dürfen. Durch welche Einstreuung viel schönes bewirkt werden kann, wenn insonderheit die starke Abwechslung des Forte und Piano darunter gehöret wird. Diese Manier giebt also eine Anweisung, wie man das Aufsuchen verschiedener Gedanken in der Komposition entbehren, und doch artige Abwechslungen der Melodie und Harmonie anstellen könne, wodurch die Wirkung der Musik befördert wird. Ja, man gehe nur diejenigen Stücke durch, die allgemeinen Beyfall erhalten haben; man wird gewiß finden, daß nicht die Verschiedenheit vieler Gedanken diesen Ruhm erworben haben, sondern vielmehr, die gute Anordnung etlicher melodischen Glieder, ihre Zerlegung, und rechte Anweisung ihrer Stellen.

Daß die Nachahmung auch in mehrern Stimmen geschehen könne, dieses haben wir oben bey der drey- und mehrstimmigen Komposition erwiesen. Wir wollen aber noch dieses Wenige hinzu sehen: wenn sie unter drey Stimmen ausgetheilet wird, so muß sie solchergestalt angeordnet werden, daß die Oberstimme am guten Gesang keinen Abbruch leide: und die dritte Stimme, zum Beispiel, der Baß käme, als erscheinte er von ungefähr; man muß ihn deutlich vernehmen können: doch aber, daß auch die Oberstimme hervorraget. Eine artige Abwechslung ist es, wenn vier blasende Instrumenten die Nachahmung unter sich anstellen. Dieses aber kann nicht wohl anders geschehen, als wenn die erste Nachahmung eine Quinte tiefer, oder eine Quarte höher geschieht: die zwey andere Instrumenten wiederholen sodann diese angehörten zwey Tåkte, in der nämlichen Tonart: oder aber, sie stellen die Wiederholung in einer andern Tonart an. Diese Certirung ge-
het



het sehr gut unter zwei Flöten und zwei Hoboen an. Ist die Melodie dazu
ausgesucht; so dürfen auch zwei Hörner diese Nachahmung, oder Wieder-
holung vorbringen. Wir wollen von beyden Arten noch ein kurzes Beispiel
geben.



und die Die Nachahmung in diesem Beispiel geschieht unvermuthet. Die beyden aushaltenden Töne der ersten und andern Stimme geben Gelegenheit, daß der Baß eine Bewegung dagegen hören läßt. Diese macht die erste Stimme im dritten Takt etwas verändert nach. Das melodische Glied des fünften Takts wird durch die zwote Stimme, und nachgehends durch den Baß nachgeahmet, unvermuthet aber wieder verlassen, und die ordentliche Begleitung fortgeführt. Solche kurze Nachahmungen sind im Kirchen-Opern- und Kammerstyl zu gebrauchen. Sie machen besonders eine gute Wirkung, wenn sie nicht zu lang währen.

Vierstimmiges Beyspiel mit zween Flöten und zween Hoboen.

Flauti. *Andante.*

Oboi.





Die ersten vier Takte haben nur eine Vertheilung der Melodie zum Grunde. Auch diese wird durch die abwechselnden Instrumenten gut gemacht. Der fünfte Takt enthält dasjenige Glied, welches sogleich beim Eintritt des sechsten Takts nachgeahmet wird. Die Hoboen haben hierbey auch eine kleine Nachahmung. Die erste Hoboe nimmt die zwote Hälfte des melodischen Gliedes, und führet es durch Sexten in den folgenden Takt, worauf ein Fall in die Terz geschieht. Diese fünf Töne werden alsbald von der zwoten Hoboe nachgeahmet. Diese Nachahmung verursacht der Hauptmelodie keinen Schaden, da sie nur in den untern Tönen bleibt, und niemals über die Flöten hinübersteiget. Dieser ihre Nachahmung enthält vier Takte, worauf ein Wechsel geschieht: die erste Hoboe übernimmt das melodische Glied von den Flöten, und die zwote ahmet es nach, indessen daß die Flöten das getheilte melodische Glied zur Begleitung fortführen. Weil aber hier die Melodie bereits in der Tonart E Dur sich befindet; so muß der Rückgang entweder in der Tonart E dur oder E moll geschehen. Im zweiten Takt des melodischen Gliedes wird F \sharp gehört, und im nachfolgenden hat die zwote Hoboe D \sharp , welcher Ton dann wieder in E moll dringet. Nun haben die zwo Hoboen einen aushaltenden Ton, welcher gleich darauf durch die zwote Flöte unterbrochen, und im folgenden Takt in den herrschenden Akkord geführt wird. Hier kömmt die erste Flöte hinzu: worauf beyde Flöten terzenweise zum Einschnitte gehen, indessen daß die erste Hoboe eine Oktave tiefer mitschreitet, und die andere dagegen einen Ton aushält.

Vierz

Vierstimmiges Beyspiel mit zwey Hörnern und zwey Fagotten.

First system of music, measures 1-4. It consists of four staves. The top two staves are for Horns (Corni) in C major, and the bottom two are for Bassoons (Fagott) in B-flat major. The tempo is marked 'Andante'. The first staff (Horn 1) begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second staff (Horn 2) begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The third staff (Bassoon 1) begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The fourth staff (Bassoon 2) begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3.

Corni, *Andante*.

Fagott.

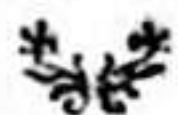
Second system of music, measures 5-8. It continues the four-staff arrangement. The top two staves (Horns) and bottom two staves (Bassoons) play in unison. The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note B4, a quarter note A4, a half note G4, and a quarter note F#4. The bottom two staves (Bassoons) play in unison with the top two staves.

Melo.



Melodische Glieder für zwey Hörner sind schwer aufzufinden. Die von Natur mangelnde Töne bey diesem Instrumente machen die Hinderniß: und ob man gleich heutiges Tages auch diesem Mangel durch die Kunst abzuhelpen weiß; so gehet es doch nur bey langsamen Passagen, und aushaltenden Tönen an: und dann ist ein solches Stück nicht für alle gesetzt. Es ist auch dahero besser, man suche diese künstlichen Töne nur für besondere Meister zuschreiben. Der Eintritt des zweyten Horns geschieht auch im zweyten Takt, worinn diese Stimme lieber G an statt des rechtmäßigen H ergreift, damit doch kein Ton verlohren gehet. Die Fagotte halten dagegen aus, bis die erste Stimme im dritten Takt das melodische Glied ergreift, und die zweite Stimme sie nachahmet. Im fünften Takt hält das zweite Horn mit dem zweyten Fagott in einem Ton aus, dagegen die beyden andern Instrumenten terzenweise fortschreiten. Das folgende kleine Glied, welches beyde Fagotten vortragen, wird gleich darauf durch die Hörner nachgemacht.

Obgleich diese Abhandlung eine von den wichtigsten der ganzen Composition ist, und wohl verdienet, daß noch mehrers darinn gesagt werde, so dünket uns doch: es möchte auch das Vorgetragene dem Leser schon zu lang seyn, und es wäre Zeit, davon abzubrechen, indem auch hier die Abwechslung beliebt. Es giebt ohne dieses noch Gelegenheit, hier und da das Benöthigte anzuführen.



Neuntes Hauptstück.

Vom Kanon.

Wir haben in der vorhergehenden Abhandlung von der Nachahmung eines musikalischen Gliedes geredet. Die ihige betrifft nunmehr das ganze Stück. Der Kanon ist eine Melodie, die solchergestalt aufgesüchet worden, daß die zwote Stimme in einer beliebigen Entfernung, nach der ersten eintreten, und alle vorher angehörten Töne dieser Melodie bis ans Ende des ganzen Stückes aufs genaueste nachahmen könne. Wenn diese Art von Stücken in einer ungezwungenen Melodie auftritt; so ist sie allezeit lobenswürdig: sobald aber nur der geringste Zwang vorhanden: alsdenn ist es besser, man erwähle die freye Schreibart.

Der Kanon theilet sich in vielerley Klassen, von welchen wir die vornehmsten anzeigen wollen. Die allersimpelste Art bestehet darinn: wenn die zwote Stimme alle Töne der erstern nachmachet, auch das ganze Stück nur aus zweien Stimmen bestehet. Diese Art ist sehr leicht zu verfertigen. Man schreibet eine Anfangsmelodie nur von einem Takt auf: nach diesem setzet man diesen Takt in die zwote Stimme, und erfindet hierzu wieder eine erste Stimme: diese wird aufs Neue zu der zwoten Stimme hingeschrieben: zu welcher man wieder eine harmonirende Oberstimme aufsuchet, die sodann abermals in die zwote Stimme gesetzt wird. Auf solche Art verfähret man so lange mit der Fortsetzung der ersten Stimme, und Wiederholung in der andern Stimme, als man will. Nur ist hierbey in Acht zu nehmen, daß die Melodie eines jeden Takts an den vorhergehenden Takt gut anpasse. Soll aber diese Anfangsmelodie auch in der zwoten Stimme zuweilen als eine erste Stimme erscheinen; so muß der zweyte Takt in der rechtmäßigen ersten Stimme tiefer als die Anfangsmelodie so oft geschrieben werden, als es die Fortsetzung des natürlichen Gesangs erlaubet.



Beyspiel eines Anfangs zu einem Kanon.

Erstes Verfahren. Zweytes Verfahren.

Oder auf diese Art.

Die erstern zwey Takte zeigen, wie der Anfang zu machen sey. Auch so soll bis ans Ende fortgefahren werden, wo allezeit der in die erste Stimme gesetzte Takt, auch in den nachfolgenden Takt der zwoten Stimme geschrieben wird. Ueber diesen Takt muß sofort wieder eine neue Melodie, oder begleitende Stimme in die erste Stimme gesetzt werden. Wir sehen aus dem vierten Takt, daß jenes angebracht ist worden. Die Oberstimme führet die Melodie nach ihrer Stelle weiter. Das dritte Verfahren weist: daß auch die Oberstimme die Nachahmung der zwoten Stimme mit untern Tönen begleiten dürfe.

Ben der künstlichen Behandlung des Kanons ist das schon so oft in den vorigen Abhandlungen angepriesene Singbare zu empfehlen. Ein Stück, in welchem nur Kunst und keine Natur herrschet: ist selten für das Ohr geschaffen. Die kanonische Melodie muß singbar und fließend seyn, sonst ist alle Kunst vergebens angewendet. Die drey Akkorde müssen hier so wohl zum Grunde gelegt seyn, als in andern Kompositionsarten; doch ist dieses wahr: je mehrere Stimmen ein Kanon hat, desto eher ist die Folge der Akkorde zu vermeiden. Es giebt viele Kanons, die nur aus dem ersten und dritten Akkord zusammen gesetzt sind. Warum? weil die Quinte des ersten Akkords auch im dritten befindlich ist. Bleibet nun ein solcher Ton liegen; so kann doch die andere Stimme zweyerley Intervallen dagegen hören lassen. Wollte man aber einen Kanon gar aus einem Akkord



ford sehen; so darf der erste Takt nur so oft variirt werden, als es immer möglich ist, wobey aushaltende Töne, Pausen, geschwind und mittelmäßig fortschreitende Töne erscheinen können. Alles ist recht, wenn es nur eine Variation des ersten Akkords ist. So viele Takte nun durch diese Variation entstanden sind: eben so viele Eintritte begleitender Stimmen sind da, die alle nacheinander vom Anfang anheben, und so herum singen können, bis sie den selbst beliebigen Ausgang suchen. Die Alten haben sich mit dieser Erfindung vieles zu schaffen gemacht.

Vorhergehendes geendigte Beyspiel.



Auf eine andere Art.





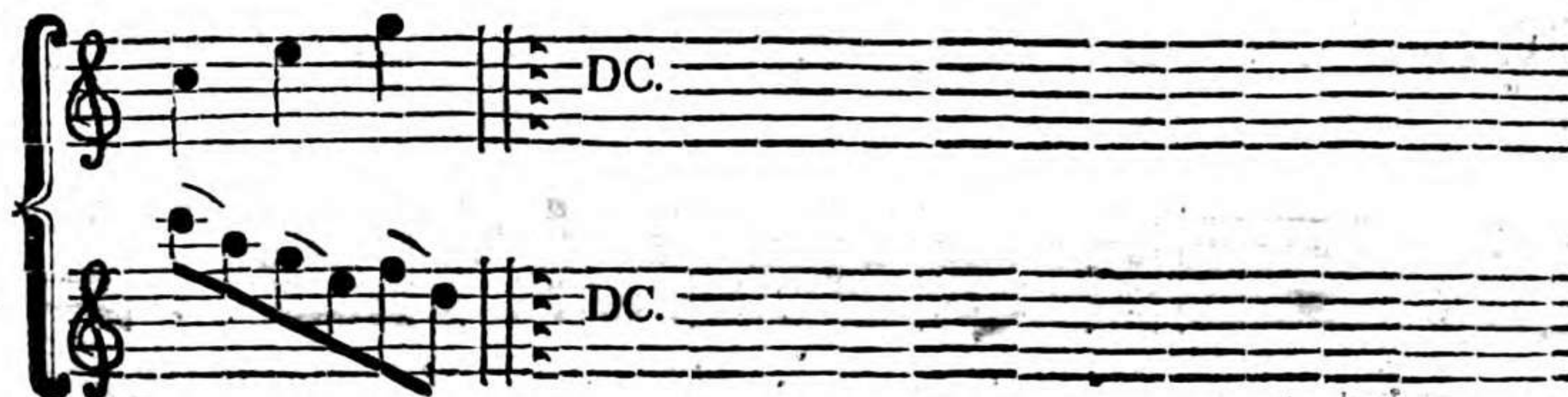
Der erste Kanon bestehet nur aus vier Takten, und dem ersten und dritten Akkord. Der andere hingegen führet gleich im andern Takt den zweyten Akkord, und sogar den kleinen Septimenakkord ein, welche auch im dritten Takt wiederholet werden. Dieser Kanon kann nur durch zwei Stimmen gespielt werden; dagegen der erstere auch wohl drey Stimmen zuließe. Die Ursache ist die vorher erwähnte. Der andere Takt im zweyten Kanon entspringet aus dem ersten: es sind hierbey nur diejenigen Intervallen ausgesucht worden, welche in den drey Akkorden befindlich sind, und zum ersten Takt harmoniren. Der dritte Takt ist eine Begleitung des zweyten, und der vierte stellt eben auch dieses zum dritten Takt vor. Der fünfte Takt nimmt wieder die erste Stimme an: der sechste Takt springet aufs Neue mit der Melodie über den fünften Takt hinaus. Der siebente Takt ist wieder eine begleitende Stimme, wogegen der achte Takt die Oberstimme führet. Das Da capo erfolgt, und da ist nunmehr der erste Takt eine begleitende Stimme, weil der letzte Takt noch durch die zweite Stimme nachgeahmet wird. Das Ende kann bey dem Eintritt eines jeden Takts genommen werden.

Ist ein Kanon fertig; so wird er nicht, wie hier in zwei Stimmen geschrieben, sondern man schreibt nur die eine Stimme hin, woben der Eintritt der zweiten Stimme mit einem Zeichen bemerkt wird. Ist der Kanon aber gar zu künstlich fertig; so wird das Zeichen des Eintritts der zweiten Stimme nicht hinzugesetzt, damit diejenigen, die ihn probiren oder hören wollen, auch Mühe haben, diesen Eintritt zu errathen. Diese gar zu künstlichen Sachen belohnen aber vielmals nicht die Mühe einer solchen Aufsuchung, indem gar selten die Natur Antheil daran hat, daher die Melodie mangelt, und die Wirkung der Musik aufhört.

Diese zwostimmige Art erlaubt auch, daß die Melodie in andere Tonarten ausweichen dürfe. Dieses geschieht, wenn ein Ton gesetzt wird, der auch in einem Akkord einer andern Tonart anzutreffen ist: dieser Akkord muß aber meistentheils der dritte Akkord der fremden Tonart seyn.



Beyspiel eines Kanons, worinn die Melodie in andere Tonarten
ausweicht.





Dieser Kanon nimmt gleich im dritten Takt **F**, welcher Ton, wie bekannt, in die Tonart **G** dur gehört. Im vierten Takt erscheint am Ende **F** wieder, wodurch der Gesang sich zurück in **C** dur begiebt. Der siebente Takt weist sogar **G** auf, und giebt Gelegenheit in **A** moll zu gehen. Diese Tonart währet bis an den zehnten Takt, wo auf einmal **G** verschwindet, und dafür **F** hervorkömmt, welcher Ton abermals in **G** dur gehört: der herrschende Akkord folgt auch gleich darauf. Im zwölften Takt stehet die Melodie wieder in ihrer Anfangstonart, worauf auch die Wiederholung geschieht. Das Ende dieses Stücks kann im ersten Takt geschehen. Bey der Ausweichung in andere Tonarten ist nur, wie vorhin erwähnt worden, auf denjenigen Ton zu sehen, der in zwey verschiedenen Tonarten anzutreffen ist. Im dritten Takt bleibet **C** in der zwoten Stimme liegen, wodurch dann die Vorbereitung zur Tonart **G** dur gemacht wird, weil dieser Ton **C** auch im dritten Akkord von **G** dur angetroffen wird. Das zweyte **D** im siebenten Takt ist sehr bequem zum Ausweichen, weil es auch im dritten Akkord von **A** moll befindlich ist. **A** und **C** aus dem herrschenden Akkord folgen nach. Der zehnte Takt zeigt: daß, weil **A** und **C** auch im dritten Akkord von **G** dur zu finden sind, die eine Stimme dagegen gar wohl **F** darfe hören lassen, worauf dann auch der Uebergang in **G** dur geschieht: von da wieder in **C** zu gelangen ist bekannt. Wer nun sich Mühe giebt, einen guten Gesang in dieser Art zu erfinden, der thut wohl.

Man kann sich leicht einbilden, daß, da ein jeder Takt zweymal gehört wird, der Gesang darnach angeordnet seyn, und aus solchen Gliedern bestehen müsse, die theils zweymal gehört werden dürfen, theils aber auch aus abwechselnden begleitenden Passagen zusammen gesetzt sind. Die beste Wirkung machen sie, wenn die eine Stimme eine Oktave tiefer gespielt werden kann.

Kanon, worinn der Baß die Oberstimme nachahmet.



Da



Da die ganze kanonische Wissenschaft meistens auf die Variation des vorhergehenden Takts gegründet ist; so kann sie in Ansehung dieses einem angehenden Komponisten ungemein nützlich seyn: nur muß das gezwungene ängstliche Nachsuchen eingestellt bleiben: an dessen Stelle ehe nach der vorigen Abhandlung zu verfahren ist, wo man nur einen Takt so oft zu variiren suchet, als es möglich ist, ohne sich an die kanonische Richtschnur zu binden.

Der zwostimmige Kanon mag auch auf eine andere Art behandelt werden. Die Nachahmung kann in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte zc. oben, oder unten angestellt werden. Die Verfertigung ist einerley. Nur geht dieses hierbey ab, daß die Nachahmung nicht allezeit die Stelle der halben Töne beybehalten kann. Einige Beyspiele werden dieses deutlicher machen.





Eine Terz tiefer.

DC.

Eine Quarte tiefer.

DC. Eine Quinte tiefer.



Eine Sexte tiefer.

Eine Septime tiefer.

DC.



Die zweite Stimme fängt im ersten Beispiel mit der kleinen Terz an, da doch der Anfang mit der großen Terz geschieht. Die Ursache ist die Tonart D dur, welche kein C sondern C \sharp in ihrem Umfange hat. Der Ton D im ersten, und E im zweyten Takt der ersten Stimme betragen eine große Sekunde, dagegen die zweite Stimme eine kleine Sekunde führet. Das Nämliche ist auch bey dem zweyten Beispiel zu bemerken. Das dritte und vierte Beispiel ist, in Ansehung der Intervallen in beyden Stimmen, gleich. Im dritten hat C \sharp in der zweiten Stimme vorkommen müssen, weil diese Nachahmung in der nächstverwandten Tonart D dur anhebt, und auch der Rückgang gar leicht zu befördern ist. Hingegen das fünfte und sechste Beispiel besitzen diese Aehnlichkeit nicht: da wird der halbe Ton in der zweiten Stimme nicht nachgeahmet, und so auch im Gegentheil.

Diejenige Kanons, deren Nachahmung eine Sekunde, Terz u. höher geschieht, müssen so eingerichtet werden, daß die zweite Stimme jederzeit anhebet: ein jeder Takt wird sodann in die Oberstimme nach Belieben höher gesetzt, und dazu wieder in der zweiten Stimme eine Begleitung oder Fortsetzung des Kanons geschrieben. Die Variation über jeden Takt bleibt, wie bereits gesagt worden, in allen Arten einerley.





Musical notation for the first system, labeled "Eine Quarte höher." (A fourth higher). It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a melodic style with various note values and rests.

Musical notation for the second system, labeled "Eine Quinte höher." (A fifth higher). It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a melodic style with various note values and rests.

Musical notation for the third system, labeled "Eine Sexte höher." (A sixth higher). It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a melodic style with various note values and rests.

Musical notation for the fourth system, labeled "Eine Sexte höher." (A sixth higher). It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a common time signature (C). The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a common time signature (C). The music is written in a melodic style with various note values and rests.



Eine Septime höher.

Alle diese Arten bestehen aus der Variation, und werden auf die gleich im Anfange dieser Abhandlung beschriebene Art verfertigt. Der, in der einen Stimme vorkommende, halbe Ton muß auch hier in der andern Stimme Urlaub haben. Die Melodie kann selten so gut ausfallen, als in der ungebundenen Schreibart: doch wenn nur eine gewisse Figur, und Töne von verschiedener Geltung angebracht werden können; so wird sie leidentlich. Die Kürze ist hier besonders zu wählen, und alsdann kann man die Kanons sowohl in der Kirche, als im Theater, und in der Kammer gebrauchen, wenn sie als kurze Soli unter die Melodie eines großen Stücks gesteckt werden. Die zwostimmige Kanons sind insonderheit hieher zu rechnen.



Die drey- und mehrstimmige Kanons zu verfertigen: hierzu dienet das ordentliche Schreiben in drey Stimmen. Man kann auch eine jede kurze Melodie hierzu gebrauchen. Zu dieser wird am Ende sogleich die vorhergemachte zwote Stimme angeeset: und wenn diese geendigt ist, so wird der zu beyden Stimmen harmonirende Bass an das Ende der zwoten Stimme in Violinschlüssel geschrieben, dann ist der dreystimmige Kanon fertig. Die Zeichen des Eintritts werden sodann zu jeder Stimme gesehet. Zu mehrerer Deutlichkeit ist es gut, wenn die eine Stimme zum Eintritt der andern beyden einen laufenden Bass formiret.

Beyspiel eines Kanons mit drey Stimmen.



Ein anders.

allegretto.

fo.

br

fo.

br

fo.

br

fo.

Noch ein anders.

vivace.

br

fo.

br

fo.

br

fo.



Hier wird die Bassmelodie der ersten Stimme fortgesetzt; dann DC.

Hier wird die Melodie der zweiten Stimme vom Zeichen ÷ an durchaus fortgesetzt; dann DC. Der



Der erste Kanon führet nur im vierten Takt den Baß herbey, von da die Melodie wieder zum Anfang eilet. Hier geschiehet der Eintritt gleich nach dem ersten Takt. Beym zweyten Kanon tritt die zwote Stimme nach dem zweyten Takt ein: und beym dritten erst nach dem vierten Takt. Dieser Kanon führet die Baßstimme bey dem Eintritt der dritten Stimme auf, welche sich auch durch ihre geschwinde Bewegung besonders unterscheidet. Alle diese bisher beschriebene Arten können in große Allegro eingemischt, und zwischen das Kauschende oder Brillante gesetzt werden, wo dann bey dem dreystimmigen Kanon, ein Violoncell, oder eine Bratsche die dritte Stimme vorträget. In diesem Falle ist die kanonische Komposition noch mit Nutzen zu gebrauchen, sonst aber nicht. Wenn auch alle drey Stimmen von eben so viel verschiedenen Instrumenten besetzt sind, so kann die Wirkung noch besser werden.

Zum dreystimmigen kanonischen Satz gehöret auch noch diejenige Art, wo die zwote Stimme eine Quinte höher oder Quarte tiefer anhebet: die dritte hingegen in der Oktave der Anfangstonart nachfolget.



Diese Art ist noch brauchbarer als die vorhergehende. Sie ist aber auch ein wenig schwerer zu verfertigen. Das Wenige was man zur Erleichterung dieses dreystimmigen Sazes sagen kann: daß man in der Melodie der Oberstimme die große Septime des Grundtons zu vermeiden trachten müsse. Wollte man sie aber dennoch anbringen, so möchte es in geschwinden Tönen, als wie im Durchgange, geschehen. Die Ursach davon ist: weil, wenn man sie beybehalten wollte, sie auch in der zwoten Stimme angebracht seyn müßte, oder die Nachahmung litte sehr dadurch, welches doch so viel möglich, zu vermeiden ist. Der Eintritt der dritten Stimme würde auch etwas schwer hergehen. Die Melodie muß aus der Abwechslung des ersten und dritten Akkords bestehen. Die Intervallen des zweyten Akkords sollen nur im Durchgang erscheinen. Kurze Pausen können auch mit untergemischt werden. Dieser Kanon wird, wie die vorhergehende, nur in eine Zeile geschrieben: die Eintritte werden durch ein Zeichen beygefüget. Soll der Kanon räselhaft heißen; so wird kein Eintritt bezeichnet, wie wir dieses bereits oben gesagt haben: es wird auch nicht hinzu geschrieben, ob die zwote Stimme im Einflange, oder sonst in einem andern Intervall anhebe. Wir sehen aber keine Ursach ein, warum unsre Alten diese Kunst so zu verstecken gesucht haben. Wenn man auch die Komposition noch so gründlich verstehet; so muß ein räselhafter Kanon dennoch durch alle Gattungen untersucht werden, und dieses so lange, bis die Eintritte it. gefunden sind: als dann ist diese Mühe oftmals schlecht belohnet, wenn die Harmonie und Melodie keine angenehme Wirkung machen.

Hieher gehöret noch eine Art, welche mit zweyen, mit drey, sogar mit vier Stimmen gesungen oder gespielt werden mag.





Dieses Beyspiel kann mit der Oberstimme und dem Bass zugleich: als ein Kanon von zwey Oberstimmen, oder zweyen Bässen, allein: oder auch als ein dreystimmiges Stück mit Zuziehung der hier stehenden Bassstimme: und dann zuletzt mit vier Stimmen, nämlich mit zwey Oberstimmen und zweyen Bässen gespielt werden. Die Erfindung ist den vorhergehenden ziemlich gleich.

Wir haben uns hier nicht beflissen, die Melodie zu allen diesen verschiedenen Arten gut auszusuchen, sondern nur sie deutlich zu machen: dieses war unser Vorhaben. Damit wir auch den Liebhabern der Komposition die meisten Arten der Kanons zeigen; so wollen wir aniso die andern künstlichen Kanons vorlegen, die bey den Alten in so großem Ansehen stunden, daß keiner für einen Meister passiren konnte, der sie nicht zu verfertigen wußte. Das ist zwar wahr, daß derjenige, der sie recht zu machen weiß, auch die mehresten Fugen verfertigen kann: dann diese fließen aus jener Kenntniß her.

Unter die künstlichen Arten wird der sogenannte augmentirte Kanon gezählet. Dieser besteht darinn: wenn die zwote Stimme die Melodie der erstern in noch einmal so langsamen Tönen nachahmet. Der diminuirte Kanon führet das Gegentheil.

Beyspiel eines augmentirten Kanons.



Die



Die Intervallen des ersten Akkords sind mehrentheils das Wesentlichste eines solchen Kanons. Dieser Kanon wird auch wie seine Vorgänger verfertigt, indem der erste Takt in die zweite Stimme mit noch einmal verlängerten Noten eingetragen, und dann darüber eine neue Melodie in der ersten Stimme fortgesetzt wird. Je kürzer ein solcher Kanon, desto besser ist er auch zu gebrauchen: ja wenn die Melodie nur aus einem Takt bestehet, so ist sie hierzu gut. Am Ende können die Stimmen, wie man es hier siehet, verwechselt werden: wenn die erste Stimme alsdann die augmentirte Melodie des Kanons übernimmt. In einem Kirchenstücke möchte ein solcher Kanon noch angewendet werden, doch müßten einige andere Stimmen dabey seyn, die hier und da zur Ausfüllung der Harmonie dienten. Besonders könnte etwas gutes entstehen, wenn dergleichen Kanon von zwei Stimmen abgesungen würde, welche durch begleitende Instrumenten unterstützt wären. Es müßte aber auch ein solcher Text dazu ausgelesen werden, der sich hierzu schickte.

Der diminuirte Kanon ist das Gegentheil von diesem. Vielleicht können wir unsern Lesern ein Vergnügen machen, wenn wir diese Ueberbleibseln des Alterthums anführen. Viele Zeit damit zu verschwenden, um etwas gutes hervor zu bringen, wäre übel gehandelt, indem die Anlage zu dergleichen Sachen zu künstlich und gezwungen ist. Indessen, um nur zu zeigen, worinn die Alten stark gewesen sind; so wollen wir von jeder Gattung ein Beispiel auftragen, und deren etwaigen Gebrauch anzeigen.



Beyspiel eines diminuirten Kanons.

Wenn die zweite Stimme an ihrem Ende mit der ersten Stimme tauscht, und sie ergreift; so kann diese Abwechslung zum certiren zweier Stimmen bequemlich werden. Auch hier möchte ein solcher Canon von der Länge eines Takts besser genühet werden können, als ein längerer. Der Bass dürfte die zweite Stimme vorstellen, wie zum Beyspiel in einem Solo geschehen möchte: aber lang müßte ein solcher Canon nicht währen.

Die Alten haben auch den doppelt augmentirten Canon gemacht. Sie haben dem vorher vorgetragenen augmentirten Canon eine Stimme zugegeben, welche die verlängerten Töne der zweiten Stimme noch einmal so lange vergrößert hat.

Beyspiel eines doppelt augmentirten Kanons.



Diese dreystimmige Art ist den Rädern einer Uhr zu vergleichen, worunter ein Rad so langsam gehet, daß ein anders zweymal herum lauffet, bis jenes nur einmal herum kömmt. Ein anders Rad gehet so geschwinde, daß es während dieser Zeit viermal herum lauffet. Wer etwa Lust überkäme, diese Art nachzumachen, dem rathen wir, daß er nur einen Akkord vom Anfange bis ans Ende nehme, solchen so oft variire, bis eine leidentliche Melodie entstünde. Die in diesen Akkord nicht gehörige Intervallen müssen gänzlich ausgelassen werden: alsdann ist er fertig. Wollte man aber dennoch einen andern Akkord darunter mischen; so müßte dieser erst am Ende eines jeden Takts erscheinen, wie es hier geschehen, da im ersten Takt der Ton G schließet. Der Nutzen von dieser Art ist noch unbekannt: es wäre denn, daß ein solcher Kanon bloß der Neugier diene.



Nun tritt eine andere Art herfür, die nur der Freundschaft zweier Personen gewidmet ist. Es ist dieses der verkehrte Kanon, der so geschrieben wird; daß die gegenüber sitzende Person die Noten absinget, wie sie ihr unter die Augen scheinen.

Beyspiel eines verkehrten Kanons.



Diese Art zu verfertigen, bestehet kürzlich darinn: man schreibet eine Melodie von etlichen Takten; am Ende setzet man nach der letzten Note einen Ton hin, der, im Untersichwenden des Papiers, zu dieser letzten Note harmoniret, nämlich wie er sodann anzusehen ist: und so geht man eine Note nach der andern zurück, bis zum Anfang hin. Es können hier liegende Töne und Bindungen angebracht werden. Man muß aber die Melodie so anordnen, daß kein fremdes \times darinn vorkommt, weil dieses in der Verkehrung einen ganz andern Ton treffen würde. Man kann auch eine gleiche Anzahl Taktstriche hinschreiben, und diese nämliche Zahl in den Linien in zween Theile wieder abtheilen; sodann fängt man an, den Anfang der Melodie in den ersten Takt und die Begleitung dazu, in den letzten Takt der zweiten Abtheilung verkehrt zu schreiben: hierauf wird die Fortsetzung der Melodie in den zweyten, dritten, vierten *ic.* Takt, vom Anfange: und die Begleitung eines jeden gleich darauf, auch in den zweyten, dritten, vierten *ic.* Takt, vom letzten Takt an, zurück gezählet, gebracht. Auf diese Art wird bis zum Ende, das heißt hier in der Mitte, verfahren.

Ist das Stück nun geendiget; so siehet man nach, ob die ganze Melodie im Untersichwenden des Papiers da stehet: weil, indem man die Begleitung eines jeden Takts in den nämlichen Takt zurück vom Ende an jederzeit verkehrt sehen muß; gar leicht ein Fehler im Schreiben gemacht werden kann.



Noch ein solches Beyspiel.



Die Molltonarten sind hierzu nicht so bequem zu gebrauchen, als die Durtonarten: man wollte dann die große Septime meiden. Unter den Durtonarten ist A dur vorzüglich gut, weil seine Terz in der Unterscheidung den Grundton, oder die Oktave vorstellet.

Wenn ein solcher Kanon mit allerley abwechselnden Passagen ausgefüllt wird: und besonders aus dem Singenden und Brillanten besteht; so kann er als ein Duett ganz gut genühet werden. Man hat hierbey alle Freyheit in einer Tonart zu schreiben, und die Melodie mit der Harmonie zu verbinden, wie man will, nur muß man nach obiger Anweisung verfahren, daß, wenn das ganze Stück fertig ist, man zu der letzten Note, in den folgenden Takt eine harmonirende Note hinsetze, die man unterwärts ansehen kann, und so bis ans Ende fortschreibe. Die eben so künstliche Art ist der so genannte Krebsgängige Kanon der Alten, wo die zwote Stimme am Ende anhebet, und so zurück bis zum Anfang gehet.

Beyspiel eines Krebsgängigen Kanons.





Diese Art wird, wie die vorhergehende gemacht, nur mit dem Unterschiede: daß die Noten nicht unter sich gekehret angesehen werden. Man schreibt eine Melodie hin: so viele Takte als diese enthält, eben so viele Takttheilungen werden nachgehends in den Linien noch dazu geschrieben. Nach diesem wird die zum Anfangston harmonirende Note in die letzte Abtheilung eingetragen, und zwar; wie jene hingesezte Note den Anfang des Kanons macht; so muß diese mitstimmende Note das Ende abgeben. Auf diese Weise wird weiter zu der zwoten, dritten und vierten Anfangsnote, auch die zwote, dritte und vierte Note nach der Endigungsnote hingesezt: womit beständig bis zur Mitte dieses nunmehr ganzen Stücks fortgefahen wird.

Diese zurückgehende harmonirende Stimme kann auch so verfertigt werden, daß zu dem letzten Ton der zuerst hingeschriebenen Melodie, so gleich daneben ein begleitender Ton hingesezt wird: dieser letzte Ton wird mit dem Zeigefinger der linken Hand gleichsam gehalten, worauf dieser Finger beständig Ton für Ton zurück geht, indem die begleitende Stimme fortgeschrieben wird, bis man endlich zu dem Anfange des Stücks gelangt ist.

Die dritte Manier besteht darinn: man sezt zu der hingeschriebenen Melodie, nach Anweisung der Komposition, eine zwote Stimme darunter, als:

Noch ein Beyspiel.



Dieses Beyspiel bestehet eigentlich nur aus vier Taktten: hierzu hat man eine zwote Stimme gesezt: diese ist nachgehends rückwärts geschrieben wor-



worden, so daß der vierte Takt dieser zweiten Stimme, zum fünften Takt der ersten Stimme: alsdann der dritte zum sechsten, der zweite zum siebenten, und zuletzt der erste zum achten Takt der ersten Stimme geworden ist.

Man kann sagen, so schwer dieser Kanon bey den Alten war, in Ansehung seiner Verfertigung: so leicht ist er heutiges Tages, indem eine jede Melodie, sie mag auch so künstlich seyn, als es möglich ist, dennoch dazu geschickt ist, wenn man nur nach der hier gegebenen Anleitung verfährt. Seine Wirkung kann gut werden, wenn er auch gleich nur zur Lust, oder Neubegierde dienet. Hier ist kein andrer Zwang anzutreffen, als der: daß man die geschwinden Passagen so anzuordnen trachte, daß sie vor und rückwärts auf einige Art singen, das heißt: daß keine widrige Sprünge hinein kommen. Dieses ist eine Regel, die bey jedem Gesang in Acht zu nehmen ist. Der Fall in die kleine Quinte: der Sprung in die große Quarte u. gehören unter diese Zahl.

Noch eine künstliche Art ist diejenige: wenn ein Kanon von zwey verschiedenen Stimmen, zum Beyspiel: Sopran und Baß, solchergestalt geschrieben wird, daß eine jede Stimme die Noten nach ihrem vorgesezten Schlüssel ansiehet.

Beyspiel eines Kanons mit zweyen Schlüsseln.



Der Sopran macht den Anfang, der Baß pausirt drey Takte und ein Viertheil, worauf er auch anhebet, und die Noten nach seinem Schlüssel vorträgt. Das Ende ist willkührlich. Die Verfertigung besteht darinn:

B b

man



man schreibt eine Melodie von beliebiger Länge: siehet sodann nach, unter welchem zweyten Schlüssel auch diese Noten zu gebrauchen wären: besonders, ob diese neue Tonart zu der Anfangstonart sich schicke. Die zweite Stimme wird dazu versertiget, wie die allererste Art ist beschrieben worden, nämlich durch die simple Harmonie, und Variation, welches wir auch oben bey dem Beyspiel, allwo die zweite Stimme eine Quarte tiefer, oder eine Quinte höher gehet, gewiesen haben. Würde die Melodie solchergestalt angeordnet, daß der Baß eine Oktave höher vorgetragen werden könnte; so möchten gar leicht vier Stimmen auf diese Art versertiget werden, wobey die dritte und vierte Stimme eine Oktave tiefer, als die erste und zweite, giengen.

Dieses Beyspiel in vier Stimmen ausgetheilet.

allegro.



The image displays a handwritten musical score on page 195, organized into two systems, each containing four staves. The notation is in a historical style, featuring various musical symbols including notes, rests, and clefs. The first system's top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff of the first system starts with a bass clef and a key signature of two flats. The third and fourth staves of the first system also begin with treble and bass clefs, respectively, and a key signature of two flats. The second system follows a similar pattern, with the top staff in treble clef and two flats, and the subsequent staves in bass clef with two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, and the paper shows signs of age and wear.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a series of notes and rests. The second and third staves are grouped by a brace on the left and feature a grand staff with a treble and bass clef. The fourth staff is a single line with a bass clef. The music is written in a historical style with various note values and rests.

The second system of musical notation also consists of four staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of notes and rests. The second and third staves are grouped by a brace on the left and feature a grand staff with a treble and bass clef. The fourth staff is a single line with a bass clef. The music is written in a historical style with various note values and rests.

Vom Anfange.



Vom Zeichen ihres Eintritts.



Bei dem Eintritt der dritten und vierten Stimme wird den beyden Oberstimmen eine besondere Melodie gegeben, welche aber doch zuweilen mit kurzen Pausen unterbrochen ist, damit der Kanon deutlich gehöret wird. Auf diese Manier kann ein solcher Kanon sehr gut genützt werden: und ob er gleich im Grunde nur zweistimmig ist; so macht doch die Veränderung der tiefen Stimmen, nebst der darüber geschriebenen Melodie, schon eine vierstimmige Parthie, welche nach ihrer Hauptmelodie wohl eine gute Wirkung verursachen kann.

Der sogenannte Kanon Klimax gehöret auch hieher. Dieser bestehet darinn: wenn die eine Stimme am Ende ist; so fängt sie nunmehr diesen nämlichen Kanon, einen Ton höher an, zu wiederholen, indessen daß die zwote Stimme annoch in ihrer angefangenen Tonart fortfährt.

Beyspiel eines Kanons mit dem Zunamen Klimax.

Die

Die Verfertigung dieses Kanons beruhet auf folgendem: es ist bekannt, daß die erste Stimme in allen Kanons allein anfängt: und daß die Takte, die sie im Eingang allein vorträgt, nachgehends bey der Wiederholung begleitet seyn müssen. In dieser Begleitung steckt der Vortheil. Diese muß so angeordnet werden, daß sie zuletzt sowohl zu den zween vorhergehenden Taktten der Oberstimme, als auch zum Eintritt des versetzten Anfangsthema harmonire. Dieser Kanon hat acht Takte: die Wiederholung des fünften und sechsten Takts führet eine Begleitung, die so eingerichtet ist, daß sie auch zu dem nachfolgenden versetzten Anfangsthema stimmen müsse. Ein Anfänger mag auch wohl die zween letzten Takte eines solchen Kanons, nebst dem Anfangsthema und der Begleitung, unter einander setzen; so siehet er gleich, welche Harmonie es seyn kann.



Hier siehet man, daß die erste Stimme im ersten Takt so gut zum Eintritt der Tonart A dur, als zu G dur stimmt. Das E macht zum A eine Quinte, und zum G eine Sexte aus: das nachfolgende D ist hier zum A eine Anticipation, und zum G die rechtmäßige Harmonie. Das folgende D gehöret in den dritten Akkord von A dur, wie auch in G dur. Der letztere Ton A ist wieder eine Anticipation von dem Akkord des dritten Takts, des versetzten wiederholten Anfangs, und zu G dur ist es die Quinte im dritten Akkord. Hat man einen solchen Kanon in zwe Stimmen verfertigt; so wird er nachgehends in eine Stimme geschrieben, und das Zeichen des Eintritts dazu gesetzt.

Die nämliche Manier ist es, wenn man einen solchen Kanon schreibt, dessen Wiederholung nachgehends um einen Ton tiefer geschieht.



Eine andere Art unter dem vorhergehenden Namen.



Werden dergleichen Kanons lang gesetzt; so können auch kurze Ausweichungen in andere Tonarten vorkommen, so wie wir gleich im Anfange ein Beyspiel gegeben haben: nur muß man dieses nicht bey dem Ausgang thun, sonst schadet es nachgehends bey dem Eintritt des wiederholten versetzten Themas.

Nun kommen wir zu den dreystimmigen künstlichen Kanons: diese führen dreierley Schlüssel in der Vorschreibung. Eine jede Stimme singet die Noten bey ihrem Eintritt, so wie sie nach ihrem Schlüssel heißen. Zu mehrerer Deutlichkeit wollen wir ein solches Beyspiel in drey Stimmen hersehen.

Beyspiel eines Kanons mit drey Schlüsseln.



Dies



Dieser Kanon ist dem Ansehen nach künstlich: der Verfertigung aber leicht zu nennen. Die Manier ihn zu schreiben bestehet darinn: man schreibet eine Anfangsmelodie, zum Beispiel wie hier, von einem Takt hin: sodann versetzet man sie in die zwote Stimme, und nach dieser Eintretung in die dritte Stimme: so, als ob alle drey Stimmen im Einklange hintereinander anheben wollten. Nach diesem setzet man erst die Schlüssel einer jeden Stimme voran, und richtet sodann die Begleitung darnach ein, so ist ein solcher Kanon verfertigt.

Alle Schlüssel sind hier nicht zu gebrauchen. Die Wahl muß darnach angestellet werden: nach der Beschaffenheit des Anfangsthema: und nach dem Eintritt einer jeden Stimme. Zum Beispiel: wenn der Baß, der Tenor, oder eine höhere Stimme den Anfang machte; so werden auch andre Schlüssel zu den begleitenden Stimmen erfordert, sonst verursachte die ganze Harmonie auch zimliche Schwierigkeiten. Wir haben hier den Violin- und Klavierschlüssel nebst dem Baß angenommen. Die beyden Sopranschlüsseln sind um eine Terz unterschieden: der Baß hingegen macht eine Sexte, gegen den Violinschlüssel gerechnet, aus. Es gilt auch gleich viel, welche Stimme den Anfang machet. Die Abwechslung mit der Sexte, Terz und Oktave bestimmt meistens die Harmonie in diesem Kanon. Hier fängt der Violinschlüssel an, dem der Klavierschlüssel antwortet, und der Baß nachfolget. Die Folge der drey Akkorde kann hier nicht so gut in Acht genommen werden: desgleichen der Grundbaß: auch die volle Harmonie. Der Baß tritt mit der quartsexten Begleitung ein, welche aus der Umwendung des dritten Akkords in G dur entspringet. Dieser in eine Stimme gebrachte Kanon siehet nunmehr so aus:



Auch jezo ist er für einen Unerfahrenen in dieser Arbeit etwas schwer zu errathen, obgleich die beyden Zeichen des Eintritts da stehen: weil man noch nicht weiß, welche Stimme zuerst auftritt. Nachstehendes Beyspiel ist in drey andere Schlüssel gesetzt.



Hier tritt zuerst der Sopran auf; nach diesem folget der Alt, und auf diesen kömmt der Tenor. Dergleichen Arten sind bey aufgeweckten Gesellschaften zu gebrauchen, allein sie müssen auch da eine gute Melodie führen, außer dieser fällt alle musikalische Kunst hinweg. Alle Arten von Kanons geben doch einen starken Beweis ab, daß die Harmonie durch die Variationskunst auf so vielerley Weise anzuwenden sey.

Daß man auch vier Stimmen auf solche Art einrichten könne, lehret die Erfahrung. Hier ist der nämliche Weg. Man muß ein sehr kurzes melodisches Glied aussuchen, selbiges ganz ähnlich in Noten nach einander eintreten lassen, sodann die Schlüssel, wie bereits gesagt, vorne hin schreiben: darnach die begleitenden Stimmen anordnen, daß solche nachgehends in der Wiederholung in allen vier Schlüsseln passen. Man wird diese Art ganz leicht begreifen, wenn man die vorhergehenden bereits weiß; nur ist dieses hierbey in Acht zu nehmen, daß mehr aushaltende Töne darin angebracht werden. Dieser in eine Stimme gebrachte Canon siehet so aus.





Den Liebhabern zu gefallen, wollen wir dieses Beispiel auch in ordentliche vier Stimmen hinsetzen.



Wir haben vorhin schon angezeigt, wie diese vierstimmige Art fertiget werden soll. Hier wollen wir noch einen Kunstgriff offenbaren: man verfertige eine kurze Melodie, deren erste Hälfte aus den Intervallen des herrschenden Akkords bestehet, und dabey keine andere Sprünge als die im Akkord liegen, enthalte: sollen aber andere Töne vorkommen; so müssen diese im Durchgange erscheinen. Der zweyte Theil von dieser Hälfte kann einen langsamen Ton, wie hier, haben: oder es wird dieser Ton wiederholet, hierbey mag auch wohl eine Sekunde ober- oder unterwärts als ein durchgehender Ton vorkommen. Die andere Hälfte dieser kurzen Melodie muß wieder aus langsamen Intervallen des dritten Akkords bestehen. Warum diese müssen langsame Töne seyn, ist die Ursach: damit der Haupteintritt einer jeden Stimme desto deutlicher vernommen werde. Das vorstehende ganze Beyspiel ist nach dieser Vorschrift gestellet, mithin kann ein jeder Liebhaber die Theorie und Praxis leicht einsehen, welches sonst sehr schwer durch einen andern Weg zu erlernen seyn möchte.

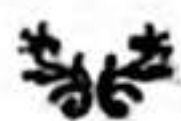
Noch ein Kanon von dieser Art.



Bei diesem Kanon fängt der Baß an; auf ihn folgt der Tenor: auf diese der Alt, und der Sopran macht den Beschluß. Eine jede Stimme pausiret am Ende einen Takt, und fängt darnach aufs Neue vom Anfange an. Das Ende eines Kanons stehet allezeit zum Belieben der Aufführenden.

Man sieht aus dergleichen Denkmälern des Alterthums, wie sehr man sich damals bemühet, die Kunst zu vergrößern. Diese künstlichen Arten von Kanons, Fugen &c. waren schon vor 200 Jahren im Schwange.

Noch eine künstliche Gattung von vierstimmigen Kanons, in welcher zwei Stimmen oben, und zwei unter sich gekehret anheben. Wir haben oben bereits ein solches Beyspiel, aber nur von zwei Stimmen, gegeben, welches von zweyen Personen, die gegen einander übersitzen, abgesungen wird: eine jede singet die Noten, wie sie ihr unter den Augen stehen. Diese Art bestehet nun aus vier Stimmen. Der Unterschied ist noch hierbey: daß diejenigen Personen, die gegen uns übersitzen, die Noten von der Rechten zur
lin-



linken Hand absingen müssen, nämlich am rechten Anfang. Die Schlüsseln hierzu sind: der Sopran, Alt, Tenor und Baß, wovon der Sopran den Anfang macht, dem nachgehends die andern drey Stimmen nach und nach folgen. Dieses Beyspiel stehet hier, wie es in seiner eigentlichen Harmonie, und in den vier Stimmen aussehen soll: nicht aber, wie es in einer einzeln Stimme geschrieben wird.

Beyspiel eines vierstimmigen Kanons, wobey zwey Personen die Noten unter sich gekehret absingen.





Die Verfertigung bestehet darinn: man schreibt einen einzigen Takt von einem Gesange auf: nachgehends wird dieser nämliche Gesang in eine andre Linienreihe eingetragen, allein um einen Takt weiters gerückt; hierauf sethet man die beliebigen Schlüsseln vorne hin, und wendet das Blatt unter sich gekehrt: wie die Noten sich nunmehr zeigen; so werden sie in die andern beyden wieder rechts gewendeten leeren Linien noch eingetragen, und zwar, daß immer eine Stimme einen Takt später eintritt. Nach diesem wird eine begleitende Stimme zur Fortsetzung der Anfangsmelodie dazu gesetzt, welche zum Eintritt der drey Stimmen harmoniren muß. Diese begleitende Stimme soll aber so angeordnet werden, daß sie nachgehends auch in der Unterscheidung des Papiers eben so ausfällt, damit sie zu der Wiederholung der Anfangsmelodie stimmen könne. Wenn nun die leeren Takte ausgefüllet sind, und der Kanon auf solche Art zu Ende gebracht; so wird er in eine Stimme geschrieben, und die Eintrittszeichen ben gesetzt.



Wer nun ein solches musikalisches Räthel auflösen will, der muß viele Geduld mit Probirung aller Arten anwenden: und doch sollte wohl Mancher nicht die Auflösung finden. Sein Gebrauch ist selten. Wenn Worte darunter geschrieben werden, so möchte er noch unter guten Freunden gelegenheitlich zu gebrauchen seyn.

Auch dieser nachstehende Kanon verdient unter die künstliche Klasse gesetzt zu werden. Weil er, wie sein Vorgänger, gleichfalls nur in eine Linienreihe geschrieben wird, ob er gleich vierstimmig ist: woben zwei Stimmen vom Anfang, und zwei Stimmen am Ende rückwärts, hinter einander eintreten. Wir haben bereits oben eine solche Art angeführet, welche von dieser darinn unterschieden, daß sie zweistimmig ist, und einerley Schlüssel führet. Diese zweistimmige Art war bereits den Alten unter dem Namen: Krebsgängiger Kanon bekannt: ob aber diese vierstimmige Art Ihnen auch bewußt gewesen; dieses können wir eigentlich nicht sagen.



Beyspiel eines vierstimmigen Krebsgängigen Kanons.



Dieser Kanon bestehet darinn: zwei Stimmen, der Sopran und Tenor treten im Anfange hinter einander ein. Die andern beyden hingegen fangen am Ende an, und singen zurück: woben der Alt zwei, und der Baß drey Takte pausiret. Wenn nun diese zum Anfang gekommen sind; so nehmen sie hierauf die rechte Anfangsmelodie, indessen daß die ersten zwei Stimmen zurück singen müssen. Die hierher gesetzte Partitur zeigt, daß ein solcher Kanon, wenn man ihn komponiren will, vorher in ordentliche Stimmen geschrieben werden müsse. Das Nöthige, was man von seiner Schreibung wissen soll, bestehet darinn: sehr wenige Sprünge zu machen: die große Septime der Tonart zu meiden: aushaltende Töne darinn anzubringen. Die drey Akkorde kommen auch darinn vor: doch kann ihre ganze Harmonie nicht allezeit gehört werden: und weil eine jede Stimme die Melodie führet; so findet daher keine eigene Grundstimme, oder ein Baß statt, man wollte dann einen solchen, besonders noch dazu, verfertigen. Aus diesem Grunde geschiehet es, daß der Baß sehr oft die Quart und Sexte über sich hat. Wie die Akkorde hierbey nach einander folgen, wollen wir noch erklären. Der erste Akkord fängt an. Der zweyte und dritte Akkord sind im zweyten Takt. Der dritte Takt enthält wieder die Harmonie des herrschenden Akkords: der vierte Takt hat den zweyten: auf diesen folget in der widrigen Bewegung der erste Akkord: und so wechseln sie unter einander ab.

Dieser hier zergliederte Kanon ist ziemlich unbekannt. Er entspringet, wie alle vorhergehende aus der Variation. Wenn er in vier Stimmen eingetragen, und ohne Fehler verfertigt worden; so wird er nachgehends, auf die gewöhnliche Art, in eine Stimme gebracht, welches eigentlich die rechte Bestimmung ist.



Dieser Kanon möchte auch schwer zu errathen seyn. Die folgende Art ist wieder anders: eine jede Stimme tritt bey der Wiederholung einen Ton tiefer ein. Der Sopran macht den Anfang: der Alt kömmt einen Takt später herbey: auf diesen folget der Tenor, und dann der Baß. Sobald der Sopran zu Ende; so wiederholt er die Melodie um einen Ton tiefer, und so machen es die andern Stimmen nach. Zulezt wird der Beschluß genommen, in welchem Ton man will. Noch ist bey diesem Kanon zu sagen: ob er gleich nur in eine Linienreihe gesetzt wird, und alle Schlüssel vorgezeichnet werden; so müssen dennoch beyde Unterstimmen der Tenor und Baß, die Noten um einen Ton tiefer, als sie nach ihren Schlüsseln heißen, singen, damit die Oktave der beyden Oberstimmen erhalten werde. Folgende Partitur zeigt dieses.

Eine andere Art von künstlichen Kanons.





Dieser Kanon ist noch nützlich. Er kann in der Kirche und Kammer gebraucht werden. Der Alt tritt eine Quinte tiefer ein, wodurch er eine ziemlich fugenmäßige Art überkömmt. Auch mehrere Freyheit mag hier erlaubt seyn: nur daß die wiedrige Begegnung wohl in Acht genommen werde, und die Stimmen am Ende so angeordnet stehen, damit die Tonart die Veränderung übernehmen könne. Die Melodie mag auch mit kurzen Pausen, wie hier zu sehen, untermischt werden, die besonders dazu dienen, daß die Anfangsmelodie auch bey dem Eintritt der andern Stimme deutlich vernommen werde. Dergleichen Kanons können auf verschiedene Art eingerichtet werden. Es ist nicht nöthig, daß der Sopran allezeit anhebe, und der Alt darauf folge. Die Stimmen mögen hier so wohl verwechselt werden, als wie bey den ordentlichen Fugen. Wenn dieser Kanon in seine vier Stimmen eingetheilet und gänzlich fertig geworden, so wird er wie die vorhergehenden in einer Linie aufgeschrieben.



Folgender Kanon führet das Gegentheil. Die vier Stimmen gehen am Ende einen Ton höher, wenn die Wiederholung geschieht. Hier führet der Tenor den Reihen, welchem der Alt eine Quarte höher nachfolget: auf diesen kömmt der Sopran, der eine Oktave höher als der Tenor auftritt, dagegen der nachfolgende Baß eine Oktave tiefer als der Alt nachgehet. Jede Stimme tritt einen Takt später ein, als ihre Vorgängerin. Die Art dieses, und des vorhergehenden Kanons ist oben schon unter dem Namen Klimax beschrieben, und zwostimmige Beispiele angeführet worden.



Noch eine Art von künstlichen Kanons in vier Stimmen ausgesetzt.

Wie



Wie er eigentlich geschrieben wird.



Ben diesen beyden Arten ist noch dieses zu erinnern: daß man bey ihrer Verfertigung auf mehr lange als kurze Noten zu sehen habe: dabey auch die Sprünge, so viel möglich, zu meiden suche. Weil ein jeder Kanon nur in einer Linienreihe geschrieben wird; so muß man bey diesen Arten auch die halben Töne in allen vier Stimmen nehmen, wie sie die anfangende Stimme führet. Zum Beyspiel: der Tenor fängt an, und hat im zweyten Takt F : welcher halbe Ton auch in der Altstimme nachgeahmet wird: dahero diese Stimme nachgehends B an statt H nehmen muß. Die Verfertigung dieser beyden Arten verlangt überhaupt, daß der vierte, fünfte oder sechste Takt der Melodie so angeordnet werde, damit er nachgehends zu dem Eintritt der



zweiten, und eine Quinte tiefer, oder Quarte höher stehenden, Stimme harmoniren könne, auf daß diejenige Stimme, welche zuerst wiederholet wird, auch einen Ton höher oder tiefer anfangen dürfe.

Man sieht, daß im ersten Beispiel der fünfte Takt, eine Quinte tiefer versetzt, (so wie der Alt und Baß eintreten) diejenige Harmonie enthält, die der Sopran benöthiget ist, damit er nachgehends die Wiederholung auch um einen Ton tiefer anstellen könne. Das zweite Beispiel beweist: daß der vierte Takt, eine Quinte tiefer versetzt, geschickt ist, damit die zuerst wiederholende Stimme einen Ton höher wieder eintreten könne. Vorhergehende Erinnerungen sind auch hier zu empfehlen.

Nun wollen wir zum Beschluß dieser Abhandlung noch zwei vierstimmige Kanons anführen, die nach der Art des bereits erklärten Kanons, mit dem Beynamen Klimax, gemacht sind. Der erste besteht darinn: daß zwei Stimmen einen Ton höher gehen, wenn die Wiederholung geschieht: der Alt und Tenor singen aber hier nicht die Noten nach ihrem Schlüssel, sondern beyde müssen sie transponiren: der Alt um einen Ton höher, und der Tenor um einen Ton tiefer. An ihrem Ende wiederholen sie die Melodie, wie die beyden Oberstimmen, gleichfalls um einen Ton höher: und so geht es fort, so oft die Wiederholung geschieht. Beym zweyten Kanon hingegen, wird die Wiederholung um einen Ton tiefer angestellet. Zu Ersparrung des Raums wollen wir sie nur nach ihrer Schreibart in einer Stimme anzeigen.

Noch ein Kanon mit dem Beynamen Klimax, in welchem zwei Stimmen am Ende einen Ton höher den Anfang wiederholen.



Ein anderer, worinn zwei Stimmen am Ende einen Ton tiefer wieder anfangen.





Im ersten und andern Beyspiel treten die Stimmen auf einerley Weise ein. Der Tenor folget dem Sopran nach Pausirung zweener Takte in der Oktave nach. Der Alt hat vier Takte zu pausiren: der Baß dagegen sechs. Im ersten Beyspiel tritt der Alt eine Quarte tiefer: und im andern eine Quinte tiefer ein. Diese Art von Kanons hat mit den vorhergehenden Beyspielen viele Aehnlichkeit. Wer im Duodezkontrepunkt wohl erfahren ist, der möchte diese seltsame Art dennoch leicht nachmachen können. Die zur Verfertigung gehörige Regeln sind mit vorhergehenden einerley.

Wir haben nunmehr die meisten Kanons abgehandelt, und ihre Verfertigung gelehret. Wir hoffen, ein jeder Liebhaber, der Genie und Geduld hat, wird sie gar bald nachmachen können. Die hierinn vorkommende Kanons gründen sich, wie alle in dieser Abhandlung der Komposition stehende Beyspiele, mehr auf die Anweisung und deutliche Erklärung dieser Wissenschaft, als auf die gute Melodie. Sollte ein Liebhaber auch im Anfange nur diese hier aufgezeichneten Kanons variiren, und sie also nach ihren eignen Akkorden wieder hinschreiben; so würde er doch dieses dabey sich merken, daß er die Eintritte einer jeden Stimme: die Abwechslung der wenigen Akkorde, und die Art der Melodie wisse. Hierauf kommt doch alles an. Man siehet, daß die Variation der Grund der Melodie, so wie die Harmonie der Grund von jener ist: und findet, daß man auch durch Erlernung der Kanons vielen Nutzen ziehen könne. Wir haben die beyden Abhandlungen von der Variation und den Kanons, mit Wohlbedacht nacheinander vorgenommen, weil das eine aus dem andern fließet, und die nachfolgende Erklärung der Fugen und Doppelkontrepunkten u. ganz ihren Grund daher ziehet. Die meisten Fugen sind noch leichter als die Kanons zu machen, weil sie mehr Freyheit enthalten, dabey auch die Melodie sich weiter ausbreiten kann.

Zehntes Hauptstück.

Von der einfachen Fuge.

Die Abhandlung von der Nachahmung ist diejenige, die den Grund zur Verfertigung der Fugen hergiebt. Wie wir in den vorhergehenden Blättern gesagt haben: daß die Variation der Grund der Melodie sey, und: daß sie daraus entspringe: also können wir hier sagen: wenn ein melodisches Glied erfunden ist; so lehret die Nachahmungskunst, wie dieses
wie



wiederholt werden könne. Wenn nun eine solche Wiederholung nach gewissen Regeln angestellet, fortgeführt, und bis ans Ende eines Stücks ausgeführt wird; so wird dieses Stück eine Fuge genennet.

Die Haupteigenschaft einer Fuge soll darinn bestehen: daß das Anfangsthema singend und aufgemuntert sey: daß die Nebenglieder mit dem Hauptglied, als dem Anfangsthema, wohl aneinander hängen, damit es scheine, als wenn es nur eine Stimme wäre, die vom Anfange bis ans Ende gienge. Sogar, wenn auch schon die Oberstimme zuweilen pausiret, muß der Gesang doch so angeordnet seyn, damit das in der Tiefe stehende Hauptthema einen Zusammenhang mit der eben aufgehörten Oberstimme habe: und so auch diese, wenn sie wieder einfällt. Wie nun dieses erhalten werde, das wollen wir in der Abhandlung von der musikalischen Schreibart melden.

Hat eine Fuge diese hier gesagte Eigenschaften: so ist sie vortrefflich zu nennen, und sie kann auch überall hin gebraucht werden. Was sind alle unsre heutige gute Sachen: Sinfonien, Opernarien, Concerten u. anders, als ungebundene oder uneigentliche Fugen? was insonderheit die Nachahmung eines oder zweener Hauptglieder heißt. Freylich erfordert eine ordentliche Fuge eine weit größere Einschränkung; indessen soll sie doch auch heutiges Tages mit größerer Freyheit ausgeführt werden, da wir den Mangel an Melodie nicht haben. Wir wollen trachten hiervon einige Anweisung zu geben.

Das Anfangsthema einer Fuge wird nach einer beliebigen Länge verfertigt. Sollen wir unsre Gedanken von dem Maasstabe sagen; so ziehen wir den mittlern Weg der Kürze und großen Länge vor. In der Kürze von etlichen Noten kann keine gute Melodie erzeugt werden: auch die gar zu öftere Wiederholung kann keine angenehme Wirkung machen. Die Länge verlieret die Deutlichkeit, wenn ein zu langes Thema im Baß oder Tenor vorkommt, und die Oberstimme läßt eine andere Melodie dagegen hören, weil sie so lange nicht pausiren darf.

Die Nachahmung wird in derjenigen Tonart angestellet, in der das Anfangsthema schließet. Es geschieht aber doch zuweilen, daß nicht alle Intervallen des Anfangsthema, auch in der Wiederholung, vorkommen können; deswegen muß ein Liebhaber vornämlich wissen: welche Intervallen in einem solchen Falle verändert werden können: dieses sind die, in jeder Tonart, liegenden ganzen Töne. Was aber die halben Töne anbelangt:

so



so müssen diese durchaus unverändert beybehalten werden. Hierinn steckt nun der einzige Vorthail, der in seiner Art leicht ist, und doch Manchem zu schaffen macht.

Ein Anfangsthema, wenn es im Endigungston anhebt, und auch darinn schließet; so macht die Wiederholung das ganze Thema, entweder im Einklange oder in der Oktave, nach. Geschiehet es hingegen, daß das Anfangsthema in der Quinte der Tonart anhebt, und im Endigungston schließet: so muß die Wiederholung zwar in diesem Ton anfangen, allein sie muß in der ersten anverwandten Tonart schließen, weil dieser neue Endigungston die größte Aehnlichkeit mit dem ersten Ton des Anfangsthema hat. Hier ist nun auf die halben Tönen in beyden Tonarten Acht zu haben, damit diese unverrückt gehöret werden. Beystehendes Beyspiel wird dieses deutlich zeigen.

Beyspiel einer vierstimmigen Fuge.



The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a single system, with a large brace on the left side. The notation includes various notes, rests, and accidentals, including a key signature change to one sharp (F#) indicated by a double sharp sign (x) on the first staff.

The second system of musical notation also consists of four staves, continuing the piece from the first system. It features the same instrumentation and notation style, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a double sharp sign (x) on the first staff. The system concludes with a double bar line.

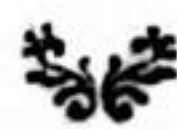




The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The system is enclosed in a large bracket on the left side.

The second system of musical notation also consists of four staves, continuing the musical piece. It follows the same notation style as the first system, with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a common time signature. The system is also enclosed in a large bracket on the left side.





The image displays a handwritten musical score on page 222, organized into two systems of four staves each. The notation is written in black ink on aged, slightly discolored paper. Each system begins with a large brace on the left side, grouping the four staves. The first staff of each system is in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The second and third staves are also in treble clef. A key signature of one sharp (F#) is indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The manuscript shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and faint markings visible.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a lower melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with various note values and rests. The system is enclosed in a large bracket on the left side.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a lower melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with various note values and rests. The system is enclosed in a large bracket on the left side.



Das Anfangsthema hat gleich im zweyten Takt den halben Ton $F\sharp$, welcher die Terz vom herrschenden Akkord in D dur ist. Diese Terz muß nun auch in der Nachahmung da seyn: und da diese in der anverwandten Tonart A dur geschehen muß; so erkennt man gleich die Ursach, warum der erste Terzenfall von A in $F\sharp$ im Anfangsthema, in der folgenden anverwandten Tonart A dur nicht statt findet, sondern bey der Nachahmung zur Sekunde wird. Die Nachahmung muß in demjenigen Ton anfangen, in welchem das Anfangsthema schließt: der folgende Ton aber richtet sich schon nach seiner Tonart, und nach seinem eigenen Schluß. Hier hat die zwote Violin zum Anfang D , um mit dem Schluß der ersten Stimme übereins zu kommen. Die zwote Note, oder der andere Takt hat schon die Transposition zum Grunde, weil von hier an, der übrige Theil des Anfangsthema in die Tonart A dur gesetzt ist. Bey der zwoten Wiederholung geschieht das Nämliche: der erste Ton ergreift den Einklang A : der zweyte Ton hingegen, richtet sich schon wieder nach der Tonart des Anfangs.

Wenn aber das Anfangsthema in der Oktave seines Endigungstones anhebet, und in der nächstverwandten Tonart schließt; so geschieht im Anfange der Wiederholung keine Veränderung, aber wohl beym Ausgange. Hier muß diese Wiederholung wieder zurück in die Anfangs-
 tonart

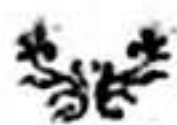


tonart gehen. Man setzet also denjenigen halben Ton, der in diese Tonart gehöret, an die nämliche Stelle wieder hin, auf welcher der, in die nächstverwandte Tonart gehörige, halbe Ton im Anfangsthema erscheint: die vor- oder nachstehende ganze Töne richten sich sodann ganz leicht darnach.

Ein anderes Beyspiel einer Fuge.

allegro.

f



The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef. The music is written in a historical style, featuring various note values and rests. There are some markings that look like 'x' or 'r' on some notes, possibly indicating specific performance techniques or editions. The system is enclosed in a large bracket on the left side.

The second system of musical notation also consists of four staves, following the same layout as the first system (two treble staves and two bass staves). The notation continues with similar note values and rests. The system is also enclosed in a large bracket on the left side.

Hier



Hier siehet man, daß auf der nämlichen Stelle, wo sich die Tonart G dur verändert hat; auf eben derselben tritt die neue Tonart D dur wieder zurück in G dur: dann E \sharp ist die große Septime von D dur, und F \sharp ist die große Septime von G dur. Auch ist hier der gleiche Fall mit dem vorhergehenden Beispiel. Der zweite Takt des Anfangsthema enthält zwei Terzen in der Melodie: die erste ist H und G; die zweite G und H: hiervon ist die erste auch in der Wiederholung beibehalten: Allein die zweite mußte in eine Sekunde verkehrt werden. Warum? es war eine Terz ohne den halben Ton: mithin konnte dieses desto füglicher geschehen. Also sehen wir hier wiederum, daß der halbe Ton in beyden Arten gar genau in Acht genommen werden muß. Wird dieser nicht getroffen, so wird die Wiederholung sehr selten ohne Fehler seyn. Diese hier beschriebene drey Arten werden ordentliche Fugenanfänge genannt.

Nun giebt es auch noch einige Arten von Fugen, die außerordentlich heißen können. Es sind diejenigen, die mit der Oktave, oder Quinte der Tonart nicht anfangen, sondern mit einem andern Intervall. Hier gilt wieder die vorhergehende Erklärung: wenn ein Fugenthema mit der Sekunde der Tonart anhebet, und in seiner eigenen Tonart schließt; so fängt die Wiederholung auch in der Sekunde der neuen Tonart an, und richtet gegen das Ende den halben Ton wieder nach der Endigungstonart ein.



Anfang eines Fugenthema in der Sekunde der Tonart.

Das Thema nimmt seinen Anfang in der Sekunde des Endigungstons. Die Wiederholung wird also auch in eben diesem Intervall der nächst-
 anverwandten Tonart angestellt. Man siehet, daß die Wiederholung auch
 ganz unverändert in der neuen Tonart geschieht, weil im Anfange die Pau-
 se erlaubt, daß zum C nachgehendes A genommen werde: zumal dieser Ton
 auch



auch im zweyten Akkord von G dur zu finden, der doch eine ziemliche Aehnlichkeit mit dem herrschenden Akkord in C dur hat. Der Endigungston G im neunten Takt giebt Gelegenheit, daß das Thema in der Anfangstonart aufs Neue gehöret werden könne.

Wenn aber das Anfangsthema in der nächstanverwandten Tonart schließen wollte; so müßte doch in der Melodie eine richtige Anzeige derjenigen Tonart seyn, worinn die ganze Fuge geschlossen werden soll. Die Wiederholung wird zwar mit der neuen Tonart angefangen, sie richtet sich aber gleich wieder nach der alten, um darinn auch einen Schluß hören zu lassen.

Eine andere Art.

Die Wiederholung hat hier auch keine Veränderung der Intervallen. Die Pause erlaubt, daß das Anfangsthema wiederholt werden kann. Wenn ein Fugenthema in der Terz anhebt; so geschieht dieses Nämliche auch
in



in der neuen Tonart, wenn das Thema darinn geendiget hat. Die Wiederholung muß, gegen das Ende hin, die Intervallen nach dem halben Ton der Anfangstonart einrichten.

Anfang eines Fugenthema in der Terz der Tonart.

allegro.

Die



Dieses Thema reicht nur bis zum Anfange des dritten Takts. Das nachfolgende E richtet sich schon nach der neuen Tonart A dur, und ist ihre Quinte. Die Wiederholung gehet also auch nicht weiter als bis zum ersten A des sechsten Takts. Das zweite A wird schon für die Quinte der Anfangstonart angesehen. Und auf solche Art muß allezeit ein Anfangsthema betrachtet, und die Wiederholung darnach eingerichtet werden. Eine Sache die vielen geschickten Komponisten auf eine andre Art schwer vorkommt, die aber durch eine deutliche Aufklärung ganz leicht wird. Wenn der Fugensatz in der Quarte anhebt; so endigt er gerne im Grundton, und in dieser geschieht der Anfang mit der Wiederholung.

Anfang eines Fugenthema in der Quarte der Tonart.



Beide Wiederholungen leiden weiter keine Veränderung in ihren Intervallen. Die Pause erleichtert den Eintritt der dritten Stimme. Wollte man auch die Wiederholung in der Tonart F anstellen; so könnte diesesfüglich geschehen. Die



Das vorhergeheude Fugenthema, worinn aber die Wiederholung in F dur steht.



Die zwote Note des Anfangsthema ist die Terz vom herrschenden Akkord in C dur, und die dritte ist der halbe Ton in dieser Tonart: eben dieses muß auch in der Wiederholung vorkommen: die zwote Note muß die Terz des ersten Akkords in F dur seyn, und die dritte derjenige halbe Ton, der unter diese Tonart gehöret. Dieses ist die Ursach, warum hier der Terzenfall bey'm Anfang der Wiederholung seyn muß. Wenn ein Thema mit der Sexte der Tonart anhebt, und im Grundton schließet; so muß die Wiederholung auch wieder in der Sexte der neuen Tonart angestellt werden, und darinn schließen.

Ein andere Art, worinn die Sexte der Tonart anhebet.



Auch



Auch dieses Beispiel ließe sich bey der Wiederholung in F versetzen. Wenn aber dieses geschähe; so müßte der halbe Ton im ersten Tact, nämlich F , als die Quarte von C dur, auch bey der Nachahmung in Acht genommen werden, da denn daselbst die Quarte von F nämlich B gesetzt würde. Der vorhergehende Gang könnte darnach eingerichtet werden. Am besten wäre es, wenn der halbe Ton F in der Wiederholung wieder an demjenigen Orte angebracht würde, wo der halbe Ton C im Anfangsthema steht: soll dieses geschehen, so muß die Sekunde A H , womit dieses anhebet, in der Wiederholung in eine Terz versetzt werden, als C , E : nach diesem mag die Wiederholung in F fortgehen, und darinn schließen. Wenn man eine Fuge schreiben möchte, die mit der Septime anheben sollte:

Fugenthema, welches mit der Septime der Tonart anhebt.





Die Nachahmung leidet keine Veränderung der Intervallen: auch keine, wenn die Wiederholung einen Ton tiefer angestellt würde. Wenn hingegen dieses Thema nicht in seiner Tonart, sondern in der nächsten verwandten schließt; alsdann müßte in der Wiederholung eine geringe Veränderung geschehen. Hier steht sie.



Soll die Nachahmung nach den Intervallen der Tonart eingerichtet seyn; so muß sie auch mit der Septime $\text{F}\sharp$ anheben, und weil sie wieder zurück in C gehen soll, so muß das im sechsten Takt vorkommende A liegen bleiben, damit dieser Ton im siebenten Takt die Sexte von C dur wird; so wie im Anfangsthema das C im dritten Takt auch die Sexte von G dur ist. Die Pause entschuldigt auch hier den Eintritt der Wiederholung, der an sich recht ist, allein der letzte Ton G in der Oberstimme darf nicht aus-
halten.

Auf

Auf diese Abhandlung derjenigen Fugensätze, die wegen ihrem Anfang außerordentlich heißen, folget nun auch diejenige von Fugensätzen, die wegen ihrem Ende außerordentlich genannt werden können. Wir wollen diese Gattung noch kürzlich berühren. Zu der ersten Art dieser Sätze sind billig diejenigen zu zählen, die in der Sekunde ihrer Tonart ausgehen. Der Akkord dieser Sekunde bestehet, wie leicht zu begreifen, im dritten Akkord, daher dann auch die Wiederholung darinn angestellet wird.

Beyspiel eines Fugenthema, welches in der Sekunde der Tonart aufhöret.



Die Melodie nimmt ihren Anfang im Endigungston, und schließet in der Sekunde. Hier versteht man nur den Schluß des Anfangsthema. Die Nachahmung geschiehet in dem dritten Akkord, wohin die Schlußnote A gehöret. Da nun die zwote Stimme auch in der Sekunde der neuen Tonart aufhöret; so kann die dritte Stimme gar füglich das Anfangsthema in der Oktave unten oder oben wiederholen, weil G auch in dem dritten Akkord in D dur befindlich ist.

Wenn aber das Anfangsthema in der Quinte der Tonart anhebet, und dennoch in der Sekunde schließet; so kann die Wiederholung nicht anders, als in der Oktave angestellt werden, welches aber besonders im Anfange geschiehet. In der Mitte und beym Ausgange einer solchen Fuge mag der Eintritt der zwoten Stimme, oder überhaupt der Wiederholung, in andern Intervallen geschehen.



Eine andre Art.

Im Anfange einer Fuge.

In der Mitte.

Beym Ausgang.

The musical score consists of three systems of two staves each. Each system is marked with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first system is labeled 'Im Anfange einer Fuge.' and shows the initial entries of three voices. The second system is labeled 'In der Mitte.' and shows the voices in various positions. The third system is labeled 'Beym Ausgang.' and shows the voices converging towards the end of the section.

An diesem Beyspiel siehet man, daß, bey Verfertigung einer Fuge, die Wiederholung zwar im Anfange ganz gleich angestellet wird, im Fortgang aber eine Veränderung gar wohl leiden möge, und bey dem Ausgang noch mehr, welches wir nachgehends mit mehrern zeigen werden.

Die Anfangsmelodie kann auch in der Quarte schließen.

Fugenthema mit dem Schluß in der Quarte.

The musical score consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It shows a single melodic line that starts with a quarter rest, followed by a series of notes. There are two 'tr' markings above the staff, indicating trills. The bottom staff is a bass line that remains mostly silent, with a few notes at the end.

Das



Ein anders.



Das erste Beyspiel gehet von dem Grundton in die Quarte: weil nun dieses Intervall auch in der Harmonie des dritten Akkords von G dur zu finden; so mag die Wiederholung ganz gerne im Grundton dieses Akkords angestellt werden, nur mit der geringen Veränderung: daß auch dieser Ton im zweyten Takt liegen bleibe, und nicht wie im Anfangsthema geschehen, einen Ton höher steige. Die Ursach ist diese: weil hier keine andre Tonart vorkommt, und der Ton E vielmehr in die anverwandte Tonart D dur gehörte. Indessen, wenn es auch beybehalten würde, so könnte die Harmonie doch so angeordnet werden, daß der Ausgang in G dur geschähe. Das zweyte Beyspiel fängt in der Quinte an, und höret in der Quarte auf: von da ergreift die zwote Stimme auch die Quinte der nächsten Tonart, geht aber wieder zurück in die Endigungstonart. Wenn das Anfangsthema in der Terz aufhöret; so muß dieses auch in der Nachahmung geschehen, der Schluß mag im Endigungston, oder in der nächstanverwandten Tonart gemacht werden.



Eine andre Art, welche in der Terz der nächsten Tonart sich endiget.



Fuge thema, welches in der Terz seiner Tonart aufhöret.



Das erste Beyspiel fängt im Endigungston an, und geht in die Terz des ersten Akkords der nächsten Tonart. Hier ergreift die Nachahmung den Grundton dieser neuen Tonart, wobey nur im zweyten Takt, der dritte Ton sich verändert, und sein Absehen auf die Anfangstonart nimmt.
Der



Der dritte Ton $\text{F}\sharp$ im zweyten Takt des Anfangsthema gehöret unter die Harmonie des ersten Akkords in D dur, und auch zum zweyten Akkord in A dur, mithin darf gleichfalls der dritte Ton im zweyten Takt der Wiederholung zur Harmonie des zweyten Akkords von D dur gezählet werden.

Das zweyte Beyspiel fängt in der Quinte an, und geht in die Terz des ersten Akkords. Hier nimmt die Nachahmung zwar den Grundton dieses Akkords, richtet aber sogleich die Folge so ein, daß das Ende in der Terz des ersten Akkords der nächstanverwandten Tonart geschehen könne.

Eine andre Art suchet ihren Ausgang in der Sexte der Tonart: worinn die Wiederholung auch geschehen muß.

Fugenthema, welches in der Sexte der Tonart aufhöret.

Der



Der Ausgang geschieht in der Terz des zweiten Akkords, mithin muß auch die Wiederholung im Grundton dieses Akkords angestellt werden. Ob nun gleich in dem Anfangsthema keine große Septime, als der Anzeiger von A dur, zu finden ist; so muß doch dieser Ton in der Wiederholung vorkommen, wodurch es dann geschieht, daß derjenige halbe Ton, der beim Anfang des zweiten Takts des Anfangsthema erscheint, in der Wiederholung nicht gebraucht werden könne, dann sonst müßte hier G vorkommen, welches in D dur führete. Dieses mag wohl bey der Fortsetzung eines solchen Thema, etwa in der Mitte geschehen, aber im Anfange ist es besser, man bleibe soviel möglich bey der angewiesenen Tonart. Noch ein außerordentlicher Ausgang ist derjenige der in der Septime geschieht.

Fugenthema, welches in der Septime aufhört.



Die Wiederholung ist dem Anfange gemäß. Der Fugensatz fängt im Grundton an, und gehet zur Terz des ersten Akkords in G dur, wo zugleich die Wiederholung im Grundton geschieht. Im siebenten Takt richtet

tet sich schon der letzte Ton A nach dem Ausgange, der in E dur erfolgt. Dieses wären, unsers Wissens, alle diejenigen Arten der einfachen und außerordentlichen Fugensätzen. Wir haben dabey mit Fleiß solche Beyspiele gewählt, die ungekünstelt sind. Sie sind nur da, einen deutlichen Begriff zu geben. Beym Aufschreiben einer Fuge kommt es insonderheit darauf an, daß die erste Nachahmung oder Wiederholung des Hauptthema wohl getroffen werde. Man merke sich also: daß ein Fugensatz, der in der Oktave seines Tones anhebet, und in der nächst anverwandten Tonart schließt, auf derjenigen Stelle, in der Nachahmung, wo er seine eigene Anfangstonart vertauschet, auch wieder zurück zum Anfangston gehet. Und dieses geschieht gemeiniglich auf der zwoten, oder dritten letzten Note. Dagegen ein Thema, das in der Quinte anfängt, und in die Endigungstonart gehet: dieses ändert sich bey der Wiederholung im Anfange. Wir haben diese Regel bereits im Anfange dieses Hauptstückes gesagt, allein ihre Wiederholung ist hier nicht überflüssig.

Nun wollen wir auch etwas wenigens von der Fortsetzung einer Fuge melden. Wie das Thema beschaffen seyn soll, davon haben wir oben geredet. Wenn die Nachahmung geschieht; so wird über diese, wenn sie tiefer, als der Hauptanfang, gehet, eine in der Höhe begleitende Stimme gesetzt, die hier und da mit Pausen unterbrochen wird, damit das wiederholte Thema deutlich vernommen werden könne. Geschieht es aber, daß die Wiederholung höher als der Anfang der Fuge ist; so muß die Begleitung auch tiefer als diese Stimme gesetzt werden. Hierbey kann diese eine gute, mit dem Anfang verknüpfte, Melodie führen, weil sie dadurch ihrer Oberstimme keinen Schaden zufüget. Von beyden wollen wir ein kurzes Beyspiel geben, um den Liebhabern auch die Begleitung einer Fuge zu zeigen.

Beyspiel einer dreystimmigen Fuge.









The image displays a handwritten musical score on a single page, numbered 244 in the top left corner. The page is decorated with three ornate floral motifs at the top center. The music is organized into three systems, each consisting of three staves. The first staff of each system is in treble clef, the second is in alto clef, and the third is in bass clef. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Some notes are marked with an 'x', possibly indicating a specific performance instruction or a correction. The paper shows signs of age, with some staining and wear visible.



Noch ein Beyspiel eines Fugenthema.





Beide Beispiele zeigen klärlich, wie die zweite Stimme zur Nachahmung des Hauptthema eingerichtet werden soll. Am ersten sieht man, daß, wo die eine Stimme fortgeht, die andere eine kleine Pause haben könne. Zur Wiederholung muß man allezeit eine solche Begleitung aussuchen, die der Hauptmelodie nicht an ihrer Deutlichkeit schade, besonders, wenn die begleitende Stimme in höhern Tönen, als die Wiederholung des Fugensatzes besizet, geschehen muß. Wir sehen dieses an der Fortsetzung der ersten Stimme. Auch diese hat beim Eintritt des Basses eine Begleitung, welche die Deutlichkeit nicht hindert, ob sie gleich in einer geschwinden Figur besteht: weil nun diese von der zweiten Stimme mit andern Tönen nachgemacht wird; so läßt die erste Stimme eine langsame Melodie in der Höhe hören. Wo der Baß das Thema aufs Neue anhebet, da überkömmt die erste Stimme wieder eine laufende Figur, welche durch die andern beyden Stimmen wiederholt wird. Die Abwechslung dieser Figuren wird bis ans Ende fortgesetzt. Kurz vorher aber wiederholen die drey Stimmen das Anfangsthemma hinter einander, ohne daß es durch eine Stimme ganz wieder vorgetragen wird. Welche nach und nach baldere Eintretung des Anfangsthemma, ein wesentliches Stück einer Fuge genannt werden kann. Beim zweyten Beispiel ist die begleitende Stimme so angeordnet, daß sie gleichsam eine Fortsetzung ihres Anfangsthemma vorstellet. Das kurze Glied des ersten Takts wird im fünften und siebenten Takt wiederholet, welches doch alles der Oberstimme gar nicht schadet, sondern sie vielmehr erhebet.

Nun ist es nicht nöthig, sogleich beim Ausgang des wiederholenden Satzes aufs Neue diese nämliche Melodie hören zu lassen. Man sucht vielmehr an ihrer Stelle eine Verbindung oder Veränderung des Fugensatzes mit andern Passagen zu machen. Bestehet der Fugenanfang aus mehrentheils langsamen Tönen; so können ansto geschwinde Passagen nachfolgen, und so im Gegentheile. Die Länge dieser Fortsetzung mag derjenigen des Anfangsthemma gleich seyn. Ist dieses aber kurz; so kann sie auch die gedoppelte Länge besizen. Auf diese Fortsetzung darf sodann der Fugensatz wieder ein-

eintreten, und zwar in der nächstanverwandten Tonart: hier ist nun abermal nicht nöthig, daß die Wiederholung in der Anfangstonart angestellet werde, sondern sie kann auch in der Oktave, oder in einem andern Intervall geschehen. Nach diesem können wieder andre geschwinde Passagen eingeschaltet werden, zu deren Begleitung zuweilen das Hauptthema, entweder in einer Mittelstimme, oder auch im Bass gehört werden kann. Hier darf es in verschiedenen benachbarten Tonarten sich blicken lassen. Soll die Fuge lang währen; so ist dieses die Hälfte. Unter diese geschwinden Passagen mag auch etwas Unerwartetes, Angenehmes, Tändelndes gemischt werden: auch kann wohl eine Generalpause vorm Eintritt des Fugenthema in die Oberstimme kommen.

Nun tritt das Anfangsthema wieder auf, und etwa in der zweiten anverwandten Tonart. Die Wiederholung mag in der Quinte, nämlich in der nächsten Anverwandtschaft dieser Tonart geschehen. Ein kurzes Zwischenspiel von zween oder vier Takten, läßt das Fugenthema aufs Neue eintreten, und zwar entweder in seiner Anfangstonart, oder in dessen anverwandten Quinte. Hierbey aber sucht man, daß die Wiederholung baldere kommen könne, besonders, wenn sie in tiefern Tönen, als die Oberstimme, steht. Es gilt in diesem Falle gleichviel, ob die Wiederholung in der Oktave, Quinte, Quarte, oder auch in einem andern Intervall angestellt werde. Kann diese Wiederholung zum zweitenmal noch näher hinzurücken, und das ohne Schaden der Hauptmelodie, so ist es desto besser. Kurze laufende Passagen: Wiederholungen kleiner aus dem Fugensatz genommenen Glieder: ingleichen die Auftretung der tändelnden kurzen Passagen &c. &c. dürfen alle vorm völligen Schluß noch gehört werden.

Ist die Fuge förmlich geendiget; so kann auch noch eine ordentliche schöne Kadenz, wie es in Sinfonien &c. gebräuchlich ist, erscheinen. Alles und jedes anzugeben, wie der ganze Bau einer Fuge beschaffen seyn soll, dieses hieße zuviel gewaget, und Gränzen setzen wollen, wo keine möglich sind. Indessen kann man allezeit sagen; das Hauptwerk bey einer Fuge soll seyn: eine gleiche Vermischung der Natur mit der Kunst. Das Ohr soll neben dem Künstlichen auch etwas Angenehmes hören. Die Melodie des Fugensatzes kann entweder munter und aufgeweckt seyn, oder ernsthaft. Ist jenes: so müssen die Zwischenpassagen etwas Ernsthaftiges und Pathetisches an sich haben, oder dieses: alsdann können sie munter und aufgeweckt seyn. Die Bindungen, starke Dissonanzen &c. möchten auch gemäsiget erscheinen. Ihre Anzahl könnte das Gleichgewicht mit den konsonierenden Sätzen haben. Will man sie aber häufig anbringen; so hüte man sich,



sich, sie gar zu oft ganz nahe zusammen zu rücken. Die Weite ist hier besser. Die kleine, große und übermäßige Sekunde in der Nähe macht keine so gute Wirkung, als wenn ein solches Intervall etwas weit von einander steht. Die Abwechslung des Forte und Piano ist auch bey der Fuge anzurathen: desgleichen mit dem Abstoßen und Schleifen der Töne.

Wir wollen, Anfängern zugefallen, eine Fuge hieher setzen, welche nicht die strengen Regeln der Alten, sondern die Freyheit der Neuen enthält. Hier ist sie.

Beyspiel einer Fuge.

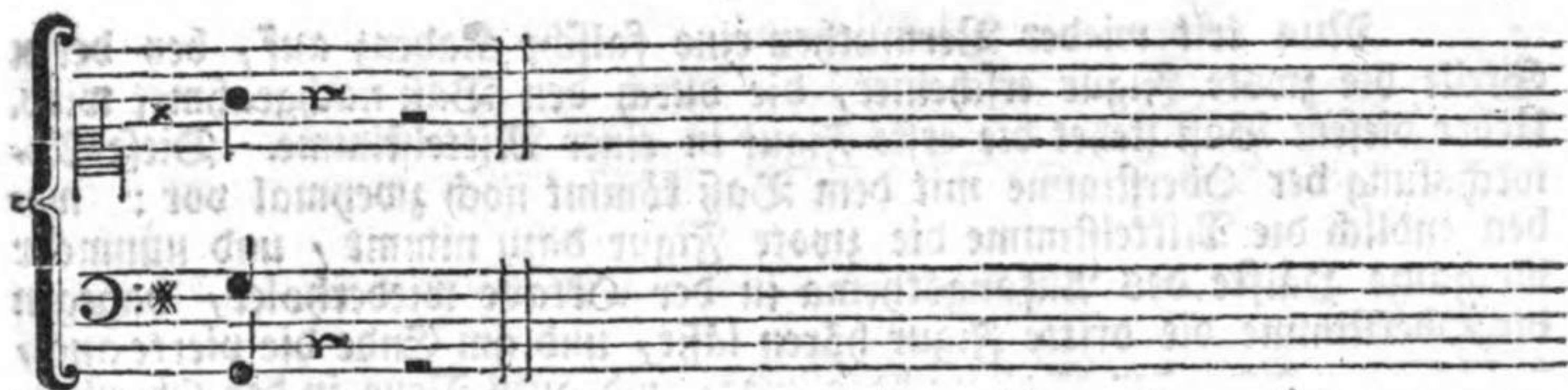
The musical score is a fugue in G major, marked 'allegro.' It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes measure numbers 1, 2, 3, and 4. The notation features various intervals, including seconds and thirds, and includes dynamic markings like 'x' and '7'. The fugue is written in a style that combines traditional rules with modern freedom.





The image displays a page of musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'x' and 'r'. The paper shows signs of age and staining.

Die



Dieses Fugenthema bestehet aus drey Tacten: und aus dieser Länge ist die ganze Fuge, mit ihren verschiedenen Veränderungen, zusammen gesetzt. Die Ursache ist: wir haben die Figuren genommen, die in diesem Thema zu finden sind, und sie nachgehends zu der Fortsetzung und Vereinigung der verschiedenen Eintritte des Fugenthema gebraucht. Der erste Tact enthält zwey Figuren; diese sind zuweilen, eine jede besonders, angebracht worden. Der zweyte Tact besitzet nur eine Figur: auch diese wird besonders gehört. Der dritte Tact hat ebenfalls nur eine Figur, die hier und da auch allein nachgeahmet wird.

Nun haben wir dieses Thema zergliedert: es ist also noch nöthig, die Orter anzuzeigen, wo eine jede Figur ist hingestellt worden. Die Wiederholung des Anfangsthema geschieht im Endigungston. Der Bass tritt nach, weil die Oberstimme pausirt, um die Melodie des Anfangsthema deutlich hören zu lassen. Am Ende des vierten Tacts kömmt die Oberstimme wieder herbey, und führet die dritte Figur zur Begleitung in halbverkürzten Tönen an. Im siebenten Tact thut der Bass die vierte Figur nachahmen, welche durch die Oberstimme wiederholt wird. Der achte Tact hat die dritte Figur; am Ende wiederholet der Bass seinen ersten Eintritt, doch mit Zuziehung des *Ex*: diese Zwischenmelodie, oder Verbindung mit dem ganzen Hauptthema dienet sowohl der Harmonie als Melodie, wie sie dann auch gleich durch die Oberstimme nachgeahmet wird. Iho erscheinet das Anfangsthema im Bass, welches auch die erste und zwote Stimme begleiten. Der Bass führt dieses Thema nicht ganz zum Ende, sondern die Oberstimme ergreift unvermuthet den Ausgang, und verbindet ihn mit der Wiederholung des Hauptthema, welches hier abermals nicht ausgeführet wird, sondern ein kurzes Laufwerk nimmt, dagegen der Bass, nach Voraustretung seines eigenen Anfangsthema, ganz simpel gehet. Nun nimmt das Anfangsthema wieder seinen ersten Theil, und läßt ihn durch die zwote Stimme in der Quinte, nämlich in *D* dur hören, dagegen die Oberstimme die dritte Figur führet. Dieser erste Theil wird im Bass wiederholet: zu dessen letztern Ton nimmt die Oberstimme die vierte Figur, und verbindet sie mit der dritten, dagegen der Bass die vierte Figur mit einer geringen Veränderung hinstellet.



Nun tritt wieder Vermuthen eine falsche Kadenz auf, bey deren Stelle die zwote Figur erscheint, die durch den Baß nachgeahmet wird. Ueber diesem Baß stehet die erste Figur in einer Mittelstimme. Diese Abwechslung der Oberstimme mit dem Baß kömmt noch zweymal vor: worbey endlich die Mittelstimme die zwote Figur dazu nimmt, und nunmehr die ganze Hälfte des Anfangsthema in der Oktave wiederholet, dagegen die Oberstimme die dritte Figur hören läßt, und am Ende die vierte auch, welche dann durch den Baß nachgeahmet, und aufs Neue in der Oberstimme wiederholet wird. Nun erscheint das Anfangsthema im Baß, welches bis in die dritte Figur währet: über diesem steht der Eintritt des Basses vom vierten Takt: dieser Eintritt führet zur Wiederholung des Anfangsthema, welches beyde Stimmen hinter einander aufführen. Endlich vereinigen sich diese in der zwoten Figur, und gehen zur Kadenz, welche aber auch nicht förmlich geschiehet, indem H anstatt G kömmt. Hier treten die beyden ersten Figuren im hohen Baß wieder ein, dagegen die Oberstimme die dritte Figur zweymal hintereinander hören läßt, welches auch bey jener Stimme geschiehet. Hierauf eilet der Gesang zur förmlichen Kadenz und schließet.

Wir haben diese ganze Fuge deswegen zergliedert, und durchgegangen, damit der Liebhaber sehe, daß alle Veränderungen, Verbindungen und der ganze Zusammenhang der beyden Stimmen bloß aus den Figuren des Anfangsthema bestehe. Nichts als die Kürze hat uns abgehalten noch Mehrers darinn zu zeigen. Auch die Akkorde behalten ihre Ordnung, und sind nur hier und da einige retardirende Töne deswegen angebracht worden, weil sie zur Fuge gehören.

Zur Verfertigung einer solchen Fuge gehöret also vornämlich auch ein Thema, welches verschiedene Figuren enthält. Wenn nun diese Figuren, eine jede besonders, wie hier, ausgeführet, transponiret und verlängert angebracht werden, wozu auch zuweilen einige geringe Veränderungen dienen; so kann man eine Fuge nach Belieben verlängern. Die ernsthafteste Figur wird zuweilen dem Baß gegeben, dagegen die Oberstimme viele laufende Passagen hören läßt: die dann wieder dadurch verlängert werden können, wenn der Baß die ernsthafteste Figur in verschiedenen Tonarten hintereinander auftreten läßt. Die angenehmste, singende, oder tändelnde Figur, wie hier die zwote Figur, mag den blasenden Instrumenten überlassen werden. Ist noch eine andre Figur da, die zum Certiren schicklich ist, wie hier die zwote und vierte: so kann diese durch alle Stimmen durchgeführt, und certirend vorgestellt werden. Man siehet hieraus, daß nur eine ganz



ganz kurze Melodie erfordert werde, um ein sehr langes Stück daraus zu verfertigen: und dennoch können Veränderungen der Melodie genug da seyn. Von dieser Zergliederung haben unsre Vorfahrer schwerlich etwas gewußt, sonst würden sie sich nicht so viele Mühe gegeben haben, ein Stück durch den doppelten Kontrepunkt, und die kanonische Kunst zc. zu verlängern, von welchen beyden sie so viele Anweisung gegeben haben.

Indessen giebt es auch Anfangsthema, die nur aus einer Figur bestehen; diese sind entweder zu meiden, oder aber: es müssen in der Ausarbeitung fremde Figuren dazu genommen werden. Es ist ohnehin allezeit besser, wenn eine Fuge am Ende ihres Anfangsthema eine Zwischenfigur, die nach Beschaffenheit der Anfangsmelodie, etwas Angenehmes, Schmeichelndes und Singendes an sich hat, hören läßt. Eben diese Zwischenfigur mag auch in der Mitte und vor dem Ausgang angebracht werden. Dieses ist kein geringes Hülfsmittel, um ein ernsthaftes Fugenthema wohlhörend zu machen.

Wir schmeicheln uns: die Kunst der einfachen Fuge möchte iho genugsam aufgedeckt seyn. Die Kunst der Alten kann noch heutiges Tages genüßet werden, wenn sie nur mit dem Geschmack der ihigen Zeiten verknüpft ist, und eine jede Sache just dahin gestellet wird, wohin sie gehöret.

In der Kirche sowohl, als im Theater können die Fugensätze sehr gut angebracht werden, wenn die Gelegenheit da ist. Es können Chöre: zwey bis dreystimmige Arien: ja gar der Text selbst die beste Gelegenheit dazu geben: nur müssen die Anfangsthema nicht beständig gehöret werden, sondern die vermittelnde Nebenfiguren sollen mit darunter vermischt stehen, damit die Fuge einen guten melodischen Zusammenhang überkomme, welches wir alles hier deutlich gesagt haben. Das noch Fehlende wird eine geringe Praxis nachholen.

Elftes Hauptstück.

Vom doppelten Kontrepunkt.

Diese Kompositionsart rühret auch noch von den Zeiten her, in welchen die Harmonie, aus Mangel der Melodie, im größten Ansehen stand. Man gab sich alle Mühe, den oftmals kaum aus zwey- oder dreyen Täf-



ten zusammengesetzten Gesang zu verlängern, welches, weil die Fortsetzung der Melodie fehlte, durch die Kunst zuwege gebracht werden sollte. Dadurch nun sind die Kanons, Fugen, und der Kontrepunkt entsprossen. Dieser doppelte Kontrepunkt, bestehet auf folgenden Grunde: es werden zwey verschiedene Thema so angeordnet, daß ein jedes davon die Oberstimme werden könne, indem daß das andre die zwote Stimme abgiebt. Weil aber gemeiniglich die erste Stimme höher als die andre gehet; so muß, wenn diese zur ersten Stimme wird, jene ihren Gesang eine Oktave tiefer dagegen hören lassen: oder aber, die zwote Stimme trägt ihre Melodie eine Oktave höher vor. Hat dieser zwostimmige singende Satz die Länge von vier Takte; so wird er alsbald auch acht Takte lang, wenn die vier Takte der zwoten Stimme an die Oberstimme gefügt werden. Und wenn alsdenn eine Versetzung dieser acht Takte geschieht, daß das Einemal die vier Takte der Oberstimme eine Oktave höher oder tiefer auf diese nämliche Art gehöret werden: das Andremal hingegen die vier Takte der zwoten Stimme; so entstehet eine Länge von sechzehn Takte. Ist diese Länge in den benachbarten Tonarten wieder angebracht worden, so kann man gar leicht ein Stück von zwey und drenßig Takte hören. Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen.

Beyspiel eines doppelten Kontrepunkts.



Man



Man siehet, daß, da dieses aus vier Takten bestehende Thema so ausgesuchet ist, ihm noch eine andre, eben so kurze Melodie, zur Begleitung, und zuweilen auch anstatt der Oberstimme dienen könne: würde die Fortsetzung noch mit kleinen Zwischenmelodien verknüpft; so könnte ein ganzes Stück daraus gebildet werden, welches auch zu verschiedenem Endzweck dienen möchte. Wollte man eine förmliche Doppelfuge schreiben; so muß allezeit dieses wohl in Acht genommen werden, daß beyde Thema stark unterschieden sind, und daß sie dennoch auch neben einander stehen, oder zugleich gehöret werden können. Die Ursache ihres Unterschiedes ist: damit der Zuhörer ein jedes Thema leicht erkennen, und von dem andern zu unterscheiden wisse. Mit den darinn befindlichen Figuren muß es eben so gehalten werden: sie sollen auch allerley Versetzungen annehmen können.

Wir sehen in diesem Beyspiel, daß durch die Versetzung der Stimmen auch andre Intervallen entstehen. Wir haben bereits in unsrer Generalbasslehre gesagt: die Terzen werden in der Verkehrung zu Sexten, und diese wieder zu Terzen: dieses findet man hier besonders bewiesen.

Beyspiel, wie die Intervallen bey dem Kontrepunkt in der Oktave versetzt werden.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hier findet man, daß aus dem Einklang, in der Umwendung, die Oktave: aus der Sekunde die Septime: aus der Terz die Sexte &c. &c. entsteht. Man siehet, daß die konsonirenden Intervallen in der Umkehrung auch wieder konsonirende werden: man wollte dann die rechte Quarte davon ausschließen, welche dennoch aus der Umkehrung der vollkommenen Quinte herkömmt. Es ist dieses auch von den dissonirenden Intervallen zu verstehen: daher entstehet diese Regel: die Güte eines jeden Sages kann dadurch untersucht werden, wenn er umgewendet wird, so daß aus dem Baß die Oberstimme, und aus dieser der Baß entstehet. Ist er

in

in der Umwendung auch gut, das heißt: daß beyde Stimmen gut harmoniren, und die Dissonanzen sich richtig auflösen; so ist der Satz gegründet. Weil aber doch die Quarte in der Umwendung zur Quinte wird; so muß man dahin sehen, daß nicht zwei vollkommene Quartan hintereinander gesetzt werden.

Der doppelte Kontrepunkt theilet sich in drey verschiedene Klassen. Die erste enthält den doppelten Kontrepunkt in der Oktave, von dem wir bereits geredet haben. Warum er so genennet wird, ist die Ursache: weil seine Melodie niemals die Gränzen einer Oktave überschreiten darf, wenn anders eine jede Stimme deutlich gehöret, und eine Oberstimme werden soll. Gehet die eine Melodie über die Oktave hinaus; so wird diese, wenn sie in den Platz der zweyten Stimme rückt, und das gegen die zweyte Stimme der ersten ihre Stelle einnimmt, dennoch über sie daselbst stehen, weil sie über die Oktave hinaus geschritten ist, als:



Die Melodie fängt in G an, geht aber im zweyten Takt in die Dezime H, welche Höhe, bey der Umkehrung, die Melodie der ersten Stimme übersteiget, und undeutlich macht, dahero es zu verhüten ist.

Der doppelte Kontrepunkt in der Dezime gehöret in die zweyte Klasse. Dieser bestehet darinn: daß die eine Stimme bey der Umwendung eine Terz tiefer unter die Oktave gesetzt werden könne.

Die dritte Klasse enthält den doppelten Kontrepunkt in der Duodezime, das heißt: die eine Stimme kann in der Umwendung eine Quinte unter die Oktave geschrieben werden. Die Alten hatten noch mehrere Arten, die aber ganz aus der Mode gekommen sind.

Alle drey Bewegungen, sind hier zu gebrauchen: besonders aber die Seitenbewegung, die sich auf alle drey Arten des Kontrepunkts vornehmlich beziehet, weil die eine Melodie aus langsamen, und die andre aus geschwinden Intervallen bestehen muß, damit eine jede Melodie deutlich und kennbar wird. Diese beyde verschiedene Melodien dürfen auch nicht zu gleicher Zeit eintreten, sondern der langsame Satz muß mehrentheils voraus gehen. Auch ist es gut, wenn beyde Stimmen vor der Umwendung nahe



beyammen liegen, weil sie in der Umwendung nachgehends weit genug von einander kommen.

Beyspiel eines Kontrepunkts in der Oktave.

Die Umkehrung.

Beide Melodien treten so nahe zusammen, und dennoch sind ihre Intervallen durch die Umwendung weit von einander geworfen worden. Es geschieht auch, daß der doppelte Kontrepunkt mit dem Baß und einer Oberstimme angestellt wird, besonders in Fugen &c., woben doch zuweilen eine Kadenz erfolgen dürfte, welche bey der Umwendung nicht wohl stattfinden könnte. In diesem Falle kommt es auf die Anordnung der Melodie an. Sind aber drey Stimmen vorhanden; so darf die kadentisirende Klausel derjenigen Stimme gegeben werden, die nur die Begleitung hat.

Dreystimmiger Kontrepunkt in der Oktave.

Allabreve.

The musical score consists of ten staves, organized into four pairs. Each pair is bracketed on the left. The notation is a mix of treble and bass clefs. The first two staves of the first pair are in treble clef, while the next two are in bass clef. This pattern repeats for the subsequent pairs. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests. There are some decorative flourishes at the top of the page, and the overall style is characteristic of 17th or 18th-century manuscript notation.



Hier führen die Oberstimme und der Bass den doppelten Kontrepunkt. Dieser hat langsame Töne, und fängt an. Im sechsten Takt hat er die Melodie der Oberstimme, und diese übernimmt seine eigene. Die Mittelstimme läßt die Kadenz im fünften Takt hören. Dieses trifft man auch im zwölften Takt bey der Oberstimme an, bis zulezt der förmliche Schluß durch die rechte Kadenz gemacht wird. Die verschiedene Abwechslung mit *x*, *h* und *h* in der ersten Stimme, ist mit Fleiß aufgesucht worden, um dadurch zu zeigen: daß auch dergleichen Melodien im doppelten Kontrepunkt angebracht werden können.

Dieser Kontrepunkt in der Oktave wird noch häufig gebraucht, besonders im Kirchenstyl. Er macht eine gute Wirkung, wenn er in Singsachen, als Chören, Duetten 2c. vorkommt, wo die eine Stimme gegen die andre, lauter langsame Töne hören läßt. Soll er in Instrumentalsachen erscheinen, und zuweilen im Bass vorkommen; so ist der Violoncell oder Fagott dazu dienlich: der große Violon aber nicht, weil seine Töne wegen der Tiefe, sich nicht deutlich genug ausdrücken, wenn besonders diese viele geschwinde Intervallen besizet. Das Ohr ist hier der beste Richter. Indessen kann ein Instrumentenverständiger Meister sich auch über diese Anmerkung hinüber sehen, zumalen, wenn er dabey mit einer guten Beurtheilungskraft begabet ist.

Diese wenige Beispiele, und dabey gemachte Anmerkungen werden einem Liebhaber dieser Gekart hinlänglich genug seyn, sich einen deutlichen Begriff davon zu machen.

In der Ordnung folgt nunmehr der doppelte Kontrepunkt in der Dezime. Auch diese Gattung kann in Kirchensachen genühet werden. Dieser Kontrepunkt hat das besondre: daß bey Verfertigung zweier Stimmen, die dritte bloß durch die Versetzung einer Terz tiefer entspringet. Dieses geschieht auf eine zwofache Art: wenn der geschwinde, oder Gegensatz in die Dezime herunter transponiret wird; so können beyde Stimmen bey dem langsamen Thema bleiben: wenn der langsame Satz eine Oktave tiefer gestellet, nachgehends wieder eine Dezime höher abgeschrieben wird: in diesem Falle können beyde Stimmen mit der, entweder in der Höhe gelassenen, oder gleichfalls eine Oktave tiefer versetzten, Gegenmelodie harmonisiren.

Es dürfen aber bey der ersten Verfertigung zweier Stimmen, oder des Satzes und Gegensatzes, nicht zwey hineinander kommende Terzen oder Sexten gesetzt werden, weil solche nachgehends bey der Versetzung in die Dezime zu zweyen Oktaven und Quinten werden.



Anzeige, wie die Intervallen bey'm Kontrepunkt in der Dezime
sich verändern.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

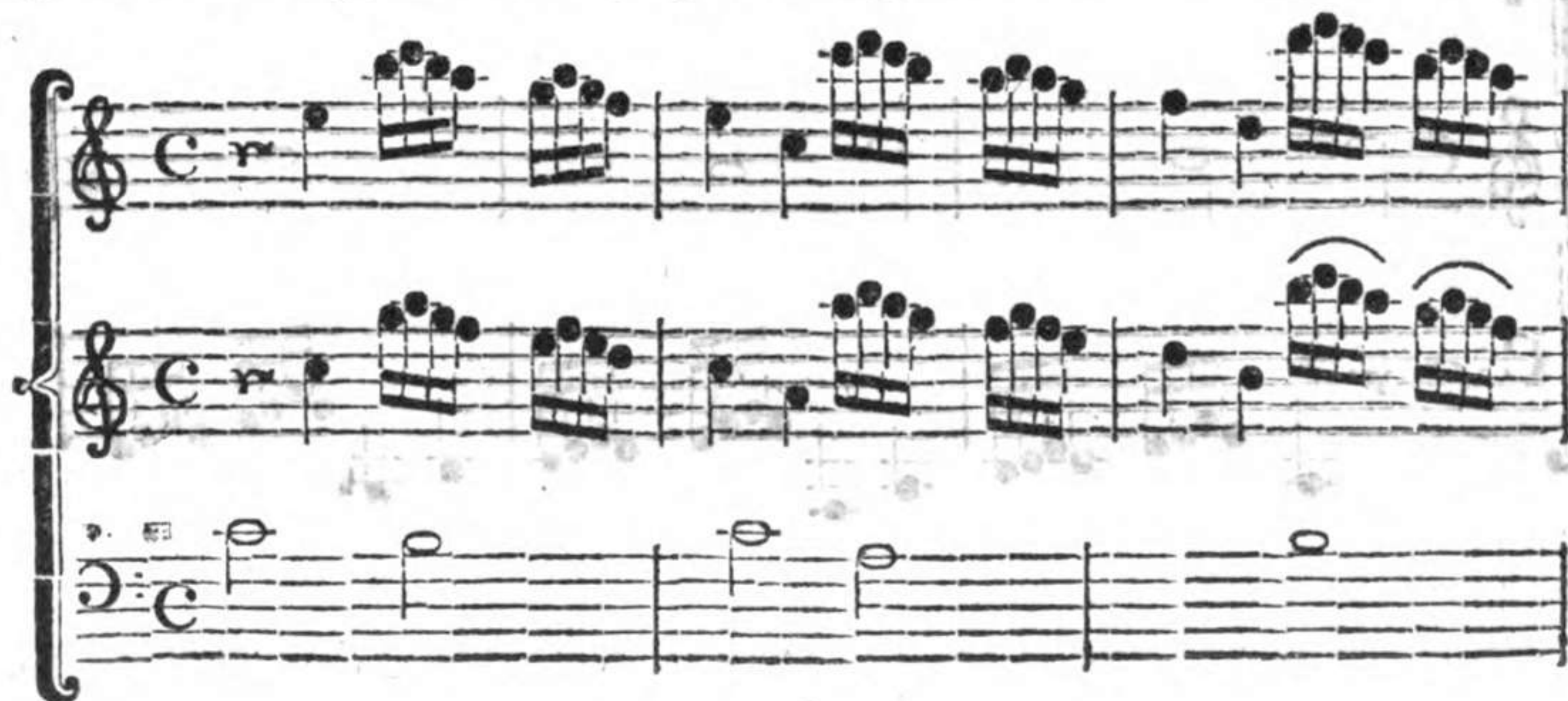
Aus diesen Ziffern siehet man, daß die Quinten zu Sexten, und diese wieder zu Quinten werden. Die *Anweisung*, diese Gattung zu erfinden, ist der vorigen gleich. Man suchet eine Melodie, die nicht so gleich mit dem Takt anhebet; nachgehends sezet man sie eine Terz tiefer unter die Oktave eines jeden Tons. Auf dieses verfertiget man einen langsamen Gesang, der zu beyden Stimmen harmoniret. Dieses ist der Grund. Man wird also aus diesem Unterricht, und den hierzu gehörigen Beyspielen auch begreifen, warum wir diese nicht zwostimmig hinsetzen: daß es nur deswegen geschiehet, damit man auf diese Art sogleich sehen könne, wie der langsame Satz mit beyden Arten des geschwinden Satzes harmoniret, und nicht nöthig habe, die Regeln der Alten zu wissen.

Beyspiel eines Kontrepunkts in der Dezime.



Das langsame Thema hebt im Einklange an. Dieses dürfte auch in der Oktave geschehen. Werden diese drey Stimmen untersucht, so findet man, daß die widrige Bewegung den Gebrauch dieses Kontrepunkts erlaubt: weil der Grund auf lauter vollkommenen Akkorden bestehet, und also ohne diese widrige Bewegung gar selten gut geheißen werden dürfte. Daß freylich alle drey Stimmen zusammen harmoniren, wenn auch gleich keine Tonart beobachtet wird: verlangt man aber dieses, wie es dann auch recht ist; so muß wenigstens hier der Anfang in etwas abgeändert werden: die dritte Stimme überkömmt anstatt A, das E.

Will man das langsame Thema in Baß setzen, und darüber den geschwinden Gegensatz in die Dezime bringen.





Alhier wird einem Jeden die Verfertigung der Oberstimme sogleich in die Augen fallen, weil sie bloß durch die Transposition herkömmt. Die beyden Stimmen harmoniren mit dem Baß. Daß auch gebundene Töne darunter können angebracht werden, beweiset beystehendes Beyspiel.



In die Dezime versetzt.



Aus diesen Beyspielen wird der Liebhaber bereits ersehen haben, daß diese Gehart in nichts anders bestehe: als in zwey Stimmen, die mit einander terzenweise gehen, und in einer langsamen Mittelstimme. Diese drey Stimmen dürfen nachgehends wieder so versetzt werden, daß auch die langsame Stimme eine Dezime tiefer steht: desgleichen eine Terz höher transponirt werden könne.

Aus diesem Kontrepunkt kann ganz füglich, der vorhergehende in der Oktave entspringen, wenn die eine Stimme, die in die Dezime versetzt

vor-



worden, hinweg bleibet. Noch besser aber kann der Duodezkontrepunkt daraus formirt werden, wenn die in die Dezime herunter gesetzte Stimme noch eine Terz tiefer gesetzt wird.

Unerachtet diese Art eine nicht geringe Beurtheilungskraft erfordert, wenn solche in einem Kirchenstück, oder sonstwo gut angebracht werden soll; so ist sie doch nach diesem gegebenen Unterricht sehr leicht zu verfertigen. Untersucht man diesen Kontrepunkt genau; so wird man finden, daß sein Wesen sich auf eine Reihe nacheinander kommenden Quinten erstreckt, welches bey der folgenden Gattung auch geschiehet. Nur die niedrige oder Gegenbewegung macht die Komposition gut. Dennoch können auch Dissonanzen darinn vorkommen: sie müssen aber als bloße durchgehende Töne angesehen werden. Wenn im Niederschlage des Takts die Seiten- oder Gegenbewegung gebraucht wird; so können Dissonanzen erfolgen, doch unter vorhergehender Bedingung. Bey der Hinzusetzung und Erfindung des langsamen Satzes zum Gegensatze, hat man dahin zu sehen, daß solcher mit diesem eine Abwechslung in Sexten, Oktaven, Terzen und Quinten habe, besonders beym ersten und dritten Viertel eines Takts.

Wir haben vorhin gemeldet, daß dieser Kontrepunkt sich auf eine Folge von Quinten gründe. Dieses zu beweisen, wollen wir noch ein Beispiel anführen, damit der Liebhaber durchaus die Theorie mit der Praxis zu verbinden erlernen könne.

In die Dezime.



Man siehet, daß die erste und dritte Stimme bloßerdinge eine in die Tiefe herunter gesetzte Terz betragen. Die zweite und die Oberstimme im ersten Takt machen eine Quinte aus: im zweiten ist der Anfang eine Terz: im dritten eine Oktave: im vierten wieder eine Oktave: im fünften Takt findet man beym Anfang eine Quinte: im sechsten eine Oktave: im siebenten eine Terz: darauf folgt im achten Takt noch eine Oktave, und nach dieser im neunten wieder eine. Der vorletzte Takt hat eine Quinte, auf welche im letzten Takt die Terz kömmt, und nachgehends die Oktave, welche schließet. Nun wird die dritte Stimme eine Oktave höher in den Platz der ersten Stimme versetzt, und dann aufs Neue wieder eine Terz unter der Oktave, nämlich in die Dezime herunter gebracht. Aniko sind durch die Transposition der ersten Stimme zwei Stimmen entsprungen. Auch hier bleibt die Mittelstimme, oder der langsame Satz unverändert.



Versetzung der dritten Stimme in die erste.

Dieſe in die Dezime herunter.

Hier

Hier muß nun der langsame Satz wieder zu allen drey Versetzungen des Gegensatzes stimmen. Dieser ist, wie gesagt, zuerst in die Dezime herunter gesetzt: bey diesem Beyspiel hingegen ist er wieder eine Oktave höher gestellt: und hiervon ist aufs Neue die Transposition in die Dezime herunter vorgenommen worden. Nimmt man diese drey Versetzungen zusammen; so machen sie eine ganze Reihe von vollkommenen Quinten aus. Dieses könnte ebenfalls eine Entdeckung abgeben, wie ein solcher Kontrepunkt leicht nachzumachen wäre. Zum Beyspiel: man erfindet eine Melodie: transponiret sie eine Quinte tiefer, und schreibt sodann beyde Stimmen auf eine Linienreihe hin. Zu diesen zweyen, eine Quinte unter sich betragenden, Stimmen setzt man eine langsame Melodie, die als die dritte Stimme mit beyden harmoniret: nachgehends schreibt man dieses Stück in ordentliche zwey Stimmen hin, wie es hier vorgeschrieben ist, nämlich: daß niemals diese drey Stimmen, sondern nur zwey davon, gehört werden: man wollte dann noch eine dritte dazu schreiben, die aber ganz nicht durch die Transposition ihr Daseyn überkommen müßte.

Die dritte Gattung des doppelten Kontrepunkts bestehet in der Duodezime. Die Gränzen dieser Art sind die weitesten, weil beyde Melodien zwölf Stufen weit von einander stehen. In diesen Kontrepunkt können alle Dissonanzen und Bindungen angebracht werden. Nur die Quinte und die Duodezime müssen nicht oft erscheinen, besonders in wenig Stimmen: weil durch ihre Versetzung der Einklang und die Oktave entspringen. Die Sexte soll mehrentheils gebunden seyn: durch ihre Versetzung entsteht eine Septime. Wie ein jedes Intervall sich durch die Versetzung verändert, lehret beystehende Tabell:

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Man siehet hier, daß aus der Duodezime die Oktave: aus der Undezime die Sekunde: aus der Dezime die Terz, und so fort, wird.

Die Art diesen Kontrepunkt zu erlernen, ist mit vorhergehender gleich. Man schreibt eine Melodie auf: versetzt solche nachgehends eine Duodezime höher oder tiefer, und wenn es seyn kann, auf eine Linienreihe: alsdenn verfertigt man zu beyden Stimmen einen langsamen Gesang, der mit ihnen harmoniret, so ist dieser Kontrepunkt geendiget. Beyde Sätze können, wie gesagt, eine Oktave höher oder tiefer versetzt werden: genug, wenn sie nur alle beyde geschickt sind, die erste oder zwote Stimme in der Versetzung abzugeben.



Beyspiel eines Fugenthema zu einem Kontrepunkt in der Duodezime.



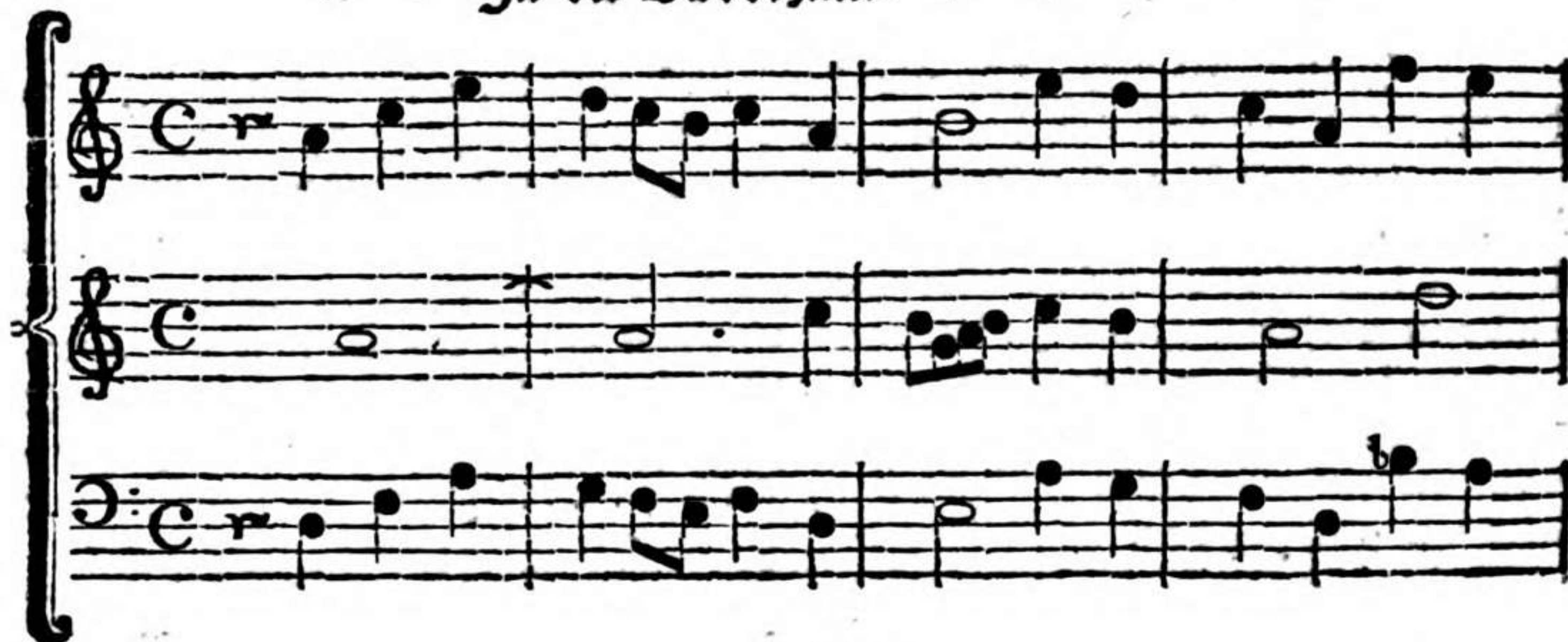
Sollte aus dieser Bassmelodie ein Kontrepunkt in der Duodezime gemacht werden; so müßte man sie eine Quinte höher über die Oktave in die erste Stimme setzen, als:

In die Duodezime höher versetzt.



Zu diesen zwei Stimmen wird eine, in die Mitte kommende, langsame Melodie so angeordnet, daß sie zu beyden harmoniret. Die drey Stimmen, nämlich der langsame und geschwinde Satz, werden ordentlich in die Partitur eingetragen, ob sie gleich wie die vorhergehenden nur zweistimmig zu gebrauchen sind.

In die Duodezime.





Auf eine andre Art.



Ein jeder siehet hier, worinn diese Wissenschaft bestehet. Wer nur die simple Harmonie der gemeinen Akkorde weiß, der kann auch in dieser sonst künstlichen Kompositionsart leicht zurecht kommen, wenn er den geschwinden Satz auf solche Art transponiret, und dann eine langsame Melo: die zu diesen zwey Stimmen verfertiget, die zu beyden harmoniret: dadurch findet man sogleich, ob diese drey Stimmen mit einander harmoniren, und wo sie sich gut auflösen. Es ist aber hier, wie gesagt, nicht die Meynung, als ob diese drey Stimmen auch so für beständig beyammen stehen, und gespielt werden können.

Der langsame Satz kann nun auch in die Duodezime versetzt werden.

Eine andre Art.

In die Duodezime herunter.

Nun kann die erste Stimme, oder das langsame Thema, wieder eine Oktave tiefer in den Baß gesetzt werden, und aufs Neue eine Duodezime höher hinauf in der Oberstimme transponiret stehen, als:

Hier



Hierbey ist das, zuerst eine Duodezime höher geschriebene, geschwinde Thema in die Mittelstimme gesetzt worden. Wollte man das anfangs in den Bass gesetzte geschwinde Thema eine oder zwei Oktaven höher in die Oberstimme rücken; nachgehends es noch einmal eine Duodezime tiefer schreiben.

Eine andre Art.



Dieser doppelte Kontrepunkt ist hier durchgehends in drey Stimmen zur bessern Einsicht vorgetragen worden, ob er gleich nur in zweyen Stimmen eigentlich herrschet. Die transponirte Stimme steht nur deswegen da, um dadurch anzuzeigen: daß die eine Stimme sowohl mit dem andern Thema zuweilen gehen könne, als auch: wenn dieses Thema transponirt erscheint. Wollte man aber dennoch drey Stimmen zugleich hören lassen; so möchte dieses nach der Art des doppelten Kontrepunkts in der Dezime geschehen:
doch



doch müßte hierbey ein oder der andre Ton verändert werden, sonst litte die Tonart darunter. Wir wollen auch noch dieses bereits erklärte Beyspiel, nach solcher Art zugerichtet, aufstellen.

Der vorhergehende Fugensatz in dem Kontrepunkt der Dezime.

In die Dezime versetzt.

Dieses nunmehr dreystimmige Beyspiel ist dennoch in Ansehung der Harmonie noch ziemlich mangelhaft. Wollte man es hierinn verbessern; so möchte es folgendergestalt geschehen können.



Aus dieser verschiedenen Verfehlung eines einzigen Beispieles sieht man deutlich: wie viele Veränderungen der Harmonie und Melodie aus einem Kontrepunkt herzuleiten sind. Kommt die Verfehlung eines Satzes und seines Gegensatzes hinzu; so können daraus wieder so viele Verwechslungen gezogen werden.

Denen, die das Wort: Verfehlung in der Melodie noch nicht kennen, wollen wir sagen, daß es bedeute: Wenn die, in der Melodie vorkommende, springende, auf- oder absteigende, Töne nachgehends solchergestalt versetzt, wiederholet werden, daß die springende zu herunterfallenden, die aufsteigenden zu herabgehenden, Tönen, und so auch im Gegentheile, werden. Zum Beweiß: wenn der Sprung aus einer Quarte, Quinte u. in



die Höhe, bestehet; so geschieht es nachgehends in der Verkehrung, daß auch der Fall eine Quarte, Quinte &c. in die Tiefe angestellet wird. Die Notengeltung bleibt dabey. Diese Verkehrung mag auf unterschiedliche Art geschehen, nachdem die Intervallen nahe oder weit von einander liegen. Vorhergehendes Beyspiel giebt, mit Beybehaltung der nahen Intervallen und der Tonart, dennoch drey verschiedene Verkehrungen an die Hand. Eine jede Art bestehet in der widrigen Bewegung. Dieses müssen wir aber von allen dreyen sagen, daß sie nicht auß genaueste mit der Verkehrung übereinstimmen. Hieran hat die beybehaltene Tonart schuld.

Das vorige Beyspiel.



Erste Verkehrung dieses Beyspieles.



Zwote Verkehrung.



Dritte



Dritte Verkehrung.

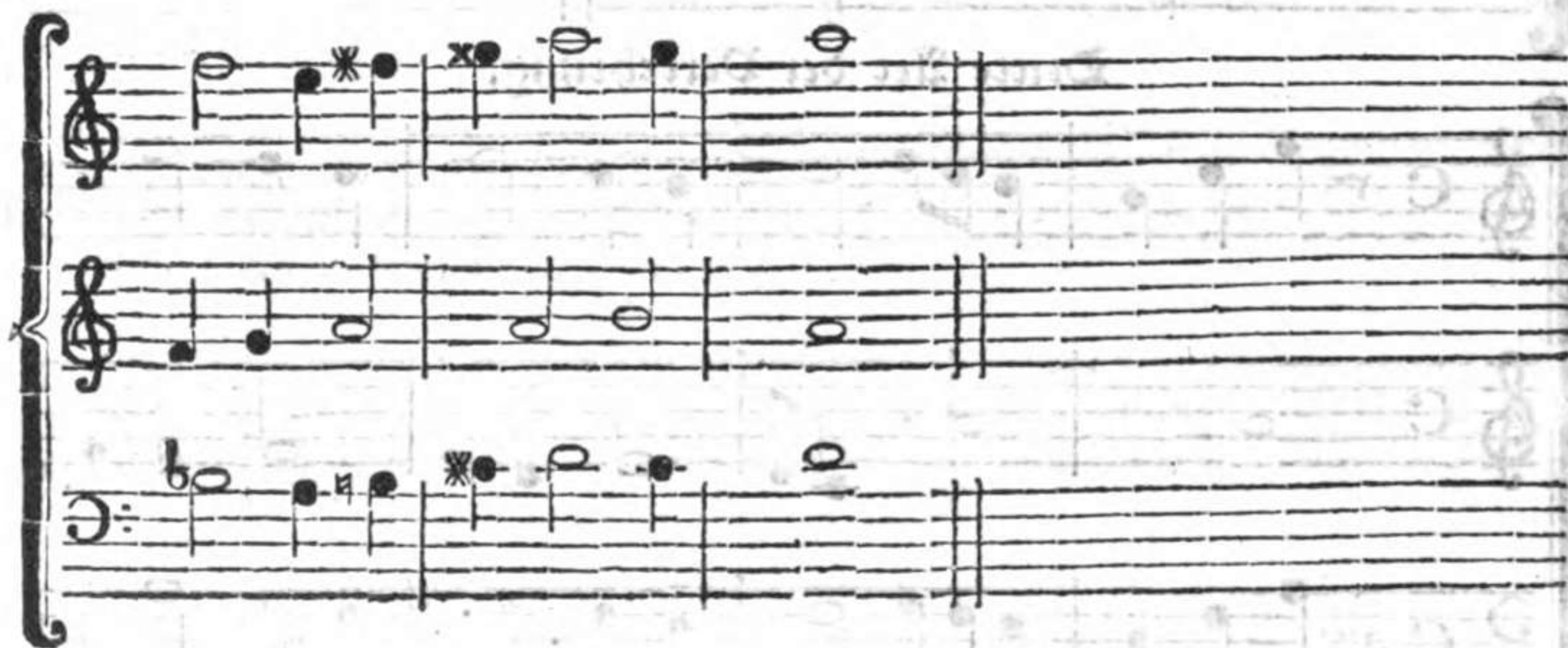


Diese drey Verkehrungen, mit ihrem veränderten Gegensatz zusammen gesetzt, machen folgende doppelte Kontrepunkte aus.

Verkehrung der Melodie des vorhergehenden Beyspieles
mit dem langsamen Gegensatz.



Eine Duodezime tiefer.





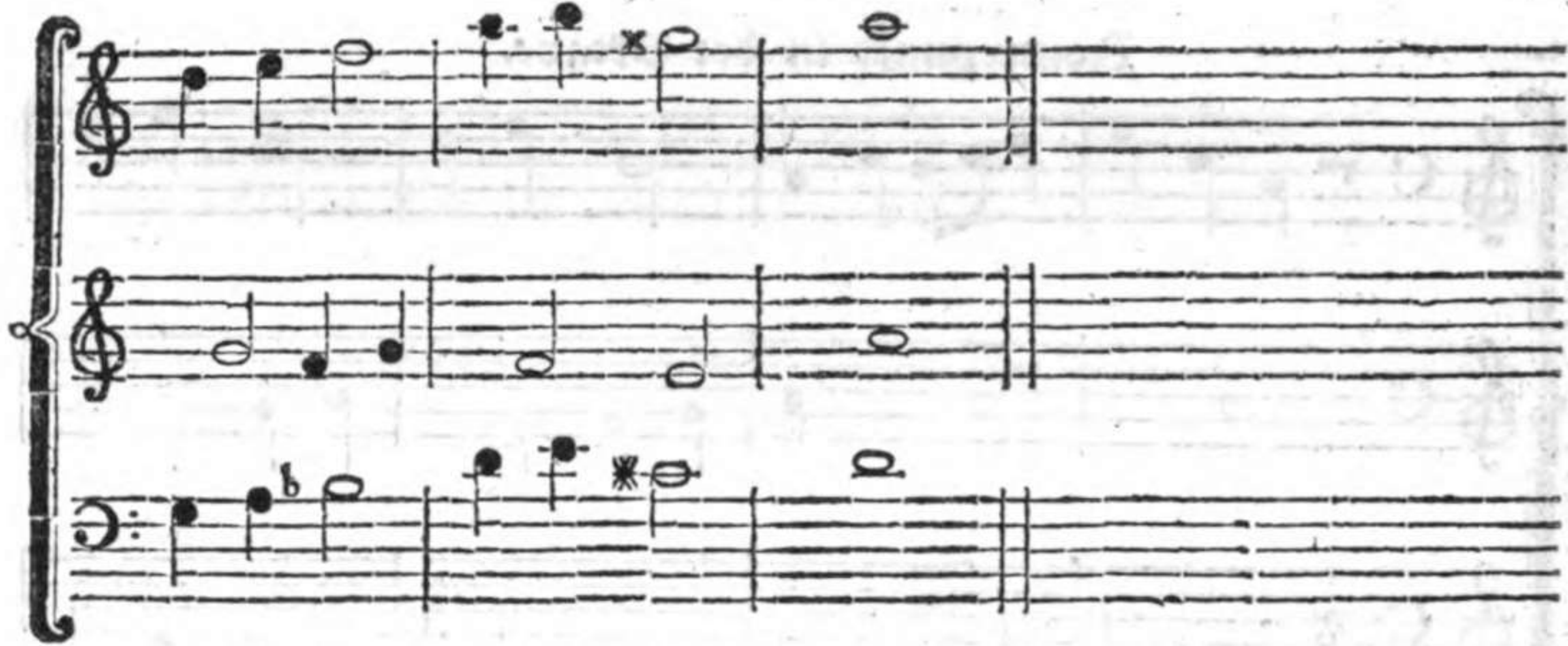
Zweite Art der Verkehrung.



Dritte Art der Verkehrung.



Die



Diese mancherley Veränderungen einer kurzen Melodie haben den Alten viele und gute Dienste gethan. Durch sie konnte ein jeder Satz sehr verändert werden, welches dann im Kirchenstyl sehr nützlich zu gebrauchen war. Wenn nun noch hinzu kam, daß eine solche kurze Melodie bald in den doppelten Kontrepunkt in der Oktave: bald in der Dezime, und dann in der Duodezime versetzt wurde: so konnte freylich eine aus etlichen Tacten bestehende Anfangsmelodie so lang gestreckt werden, als man nur immer verlangte. Und dieses verrichtete die Kunst!

Daß die Kunst des doppelten Kontrepunkts überhaupt ehemals die wichtigste in der ganzen Komposition war, ist bekannt. Sie könnte es auch noch seyn, wenn die Melodie mit der Kunst solchergestalt verbunden würde, daß jene regierte, und diese dienete. Was auch diese Kunst selbst bey der Melodie vermag, das werden wir ins Künftige lehren. Sehr groß und wichtig ist dieser Vortheil.

Dieser hier abgehandelte Duodezkontrepunkt sollte billig der erste seyn, weil er Bindungen mit einer guten Melodie vortragen kann. Hat man sich hierinn geübet; so wird eine solche Melodie auch in der Dezime, ja in der Oktave selbst angewendet werden können. Daß sie in der Dezime angehe, dieses haben wir vorhin durch das in drey Stimmen gesetzte Thema erwiesen. Bey jenem S. 266. finden wir noch zu erinnern, daß die dritte Stimme eine Oktave tiefer gehört werden soll. Wie die nämliche Melodie in die Oktave zu setzen, zeigt dieses Beispiel.



Kontrepunkt in der Oktave.

Dieser Kontrepunkt in der Oktave ist recht, ob er gleich aus jenem in der Duodezime entsprungen. Wir haben mit Fleiß nur eine Melodie erwählet, und sie durch alle diese Veränderungen hindurch geführt. Auch haben wir lieber ein leichtes Beyspiel, und eine simple Melodie genommen, damit die Liebhaber es desto geschwinder begreifen können. Wir hoffen, die Lehre vom Kontrepunkt so vorgetragen zu haben, daß sie ein jeder, der nur eine mittelmäßige Einsicht in die Komposition hat, begreifen und benutzen könne. Wenigstens wird eine geringe Uebung dasjenige ersetzen, was etwa einem Theil noch dunkel scheinen möchte. Der Nutzen davon ist groß.

Ein Komponist kann durch diese Beyhilfe die artigsten Vermischungen in Arien, Sinfonien &c. &c. anbringen. Und in allen großen Stücken mag



mag der Kontrepunkt in einem, oder in zweyen melodischen Gliedern herrschen: diese müssen aber nicht lang seyn, damit jedesmal die Freyheit der Melodie und Harmonie die Oberherrschaft führe. Sogar in prächtigen brillanten Passagen kann der doppelte Kontrepunkt in der Oktave angebracht werden, und eine gute Wirkung verschaffen.

Allegro.



The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature 'C'. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation is complex, featuring many beamed notes and accidentals.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature 'C'. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation is complex, featuring many beamed notes and accidentals.





Die ersten vier Takte führen wirklich den doppelten Kontrepunkt in der Oktave. Die Melodie der Oberstimme ist so angeordnet, daß auch die besondere Melodie im Baß dazu stimmt: damit diese nachgehends am Ende der vier ersten Takte hinauf in die Oberstimme rücken, und dagegen die Anfangsmelodie der Oberstimme herunter in Baß kommen dürfe. Die Mittelstimmen bringen eine starke Harmonie durch ihre geschwinde Bewegung. Am Ende dieses Beispiels haben die beiden Oberstimmen wieder einen kurzen doppelten Kontrepunkt, der hier als ein Zwischenglied, zur Abwechslung des Brillanten und Rauschenden, vorkommt. Auf diese Art kann der doppelte Kontrepunkt genutzt werden, und Kunst und Schönheit zeigen. Auch der ganz langsame Hauptsatz ist zu brauchen, wenn er von blasenden Instrumenten vorgetragen wird. Eine auf Theorie und Praxis gebaute Beurtheilungskraft kann alles nützen, was auch Manchem noch so gering vorkommt. Die bey den Alten so gewöhnliche Abwechslung der Oktav und Terz; desgleichen der Terz und Quint wird jetziger Zeit nur von denen gebraucht, die die verschiedene Wirkung der Harmonie kennen.

Zwölftes Hauptstück.

Von den Doppelfugen.

Diese Abhandlung hängt mit der vorigen genau zusammen. Wir reden hier: wie nach den verschiedenen doppelten Kontrepunkten eine Fuge zu verfertigen sey: worauf unsre Vorfahrer sehr viel gehalten haben. Erfahrung und geschickte Komponisten schätzen diese Stücke noch hoch, weil dennoch die größte Kunst der Komposition auf ihnen ruhet.

Der Satz der Doppelfugen bestehet also auch darinn: wenn zwei verschiedene Melodien in einem Stück durchaus so angeordnet sind, daß sie, in Ansehung der Stelle, beständig unter einander abwechseln können: so, daß die Oberstimme zuweilen eine Oktave herunter, und die untere Stimme, oder der Baß, eine Oktave höher an die Stelle der Oberstimme gesetzt werden dürfe. Durch diese Versetzung werden die beiden Melodien so vereinigt, und aneinander gefüget, daß das Ohr immer nur eine Melodie in Ansehung der Oberstimme höret.



Die Doppelfugen theilen sich in verschiedene Arten. Eine davon hat viel ähnliches mit den einfachen Fugen. Sie ist nur darinn unterschieden: daß diejenige Gegenmelodie, die man bey Eintretung der andern Stimme hinsetzt, auch mit verkehret, oder eine Oktave tiefer versetzt werden könne. Diese mag nachgehends, bey dem Eintritt der einen oder andern Anfangsmelodie, entweder oben oder unterwärts wieder vorkommen.

Beyspiel eines Thema von einer Doppelfuge.

Hier ist der Eintritt der Fuge auf die gemeine Art. Nur im siebenten Takt findet man erst den doppelten Kontrepunkt, da eine neue Melodie in der zweiten Stimme angebracht ist, welche gleich darauf von der Oberstimme ergriffen wird, wodurch dann die Verwechslung entstehet, indem nunmehr die Melodie der Oberstimme in die Unterstimme zu stehen kömmt. Diese Art gehöret sowohl hieher, als auch unter die einfachen Fugen, wenn diese künstlich



lich seyn sollen. Noch kommt hinzu: wenn die Wiederholung in der Mitte der Anfangsmelodie ic. einfällt, wozu die Seitenbewegung treffliche Dienste leistet.

Ein andres Beyspiel.

Allegro.

Die



Die zweite Stimme fängt vorm Ende der ersten an. Das Anfangsthema ist aber dabey so eingerichtet, daß, bey dem Eintritt der zweiten Stimme, langsame Töne vorkommen. Der Anfang des Basses geschieht auf gleiche Weise, nur daß die erste Stimme wieder ein andres Glied dagegen hören läßt. Das Besondere an dieser Art ist: daß alle drey Stimmen da sind, ehe das Hauptthema zu Ende ist, welches erst im achten Takte durch die Kadenz, bey dem Eintritt des folgenden Takts, sich endiget. Diese Gattung von Doppelfugen ist künstlich, und kann auch durch eine gute Melodie schön werden. Nun erscheint die rechte Art der Doppelfugen. Hier kommen zweyerley Melodien im Anfange hintereinander vor, die auf oben beschriebene Art untereinander abwechseln, und so, unter allerhand Auftritten, Veränderungen u. bis ans Ende fortheilen. Daß, zur Deutlichkeit, die eine Melodie mehr langsame als geschwinde Intervallen führen solle: dieses haben wir vorhin angeführet.

Beyspiel einer Doppelfuge mit zwey Subjekten, oder zweyerley Melodien.





Die langsame Melodie hebt hier an, wozu der Gegensatz am Ende des ersten Takts einfällt, und geschwinde Intervallen hören läßt. Im vierten Takt geschieht die Vertauschung. Der geschwinde Gang kommt eine Quinte höher zu stehen, und die vorher oben gestandene Melodie wird nunmehr zur untern. Beyde Melodien gehen in die erste anverwandte Tonart. Wie nun dieses Beyspiel mit dem langsamen Satz anhebet; so soll das folgende mit dem geschwinden anfangen.

Ein andres Beyspiel.



Der

Der Hauptsatz hebt schon im zweyten Takt an. Im neunten Takt geschieht hier die Verwechslung, allwo das langsame Thema sich oben befindet. Zur Verfertigung einer solchen Art von Doppelfugen sind folgende Regeln wohl in Acht zu nehmen.

1) Daß



1) Daß beyde Melodien sich gut verwechseln lassen, wozu der Kontrepunkt in der Oktave dienet.

2) Daß beyde Melodien auch eine Terz höher oder tiefer versetzt werden können, ohne daß sie aus der Tonart weichen.

3) Daß beyde Stimmen geschwind, auch wohl in einem einzigen Takt, aufeinander folgen können, welches besonders in der Fortsetzung geschehen soll.

4) Daß die Wiederholung in der Quinte einer jeden Melodie aufeinander folgen könne: doch so, daß beyde wohl mit einander harmoniren.

5) Daß auch eine jede Hauptmelodie in der Oktave aufeinander kommen könne.

6) Daß, wo nicht beyde, doch die eine Melodie die Tonart genau bemerke, besonders vorm Eintritt der zwoten Melodie.

Wir wollen das erstere Beyspiel hier vornehmen, und diese Regeln daraus zu beweisen suchen.

Beyspiel nach der ersten Regel.



Verwechslung der beyden Stimmen.



Verwechslung.

Eben



Eben dieses Beyspiel nach der zwoten Regel.

In die Oktave.

Verwechslung der beyden Stimmen, und Heruntersetzung in die
Dezime.

In die Dezime.

Auf eine andre Art.

In die Oktave.



Three staves of music in C major, common time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The third staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The text 'Ebenfalls.' is written below the first staff.

Ebenfalls.

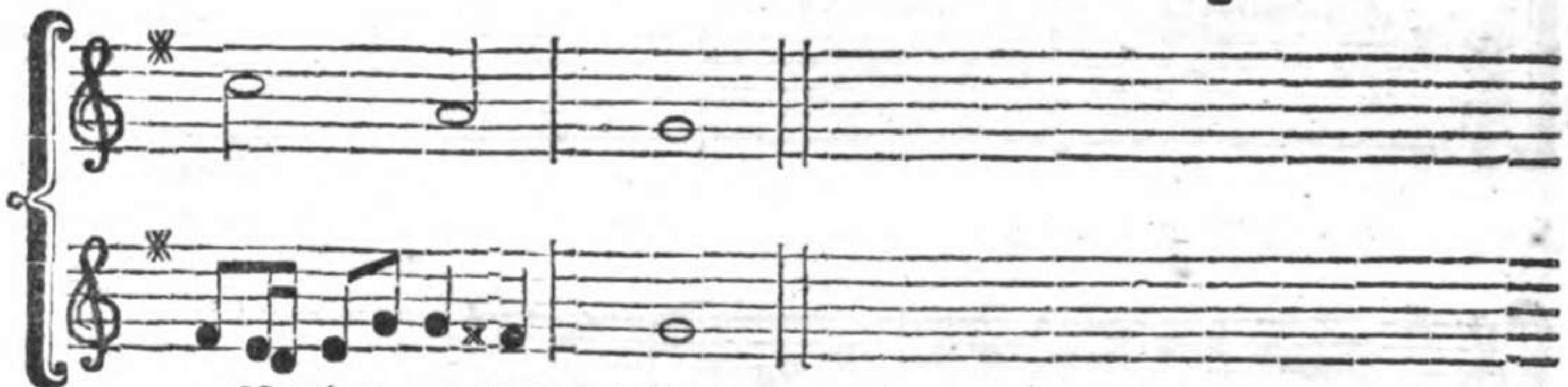
Two staves of music in C major, common time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The text 'Nach der dritten Regel.' is written above the first staff.

Nach der dritten Regel.

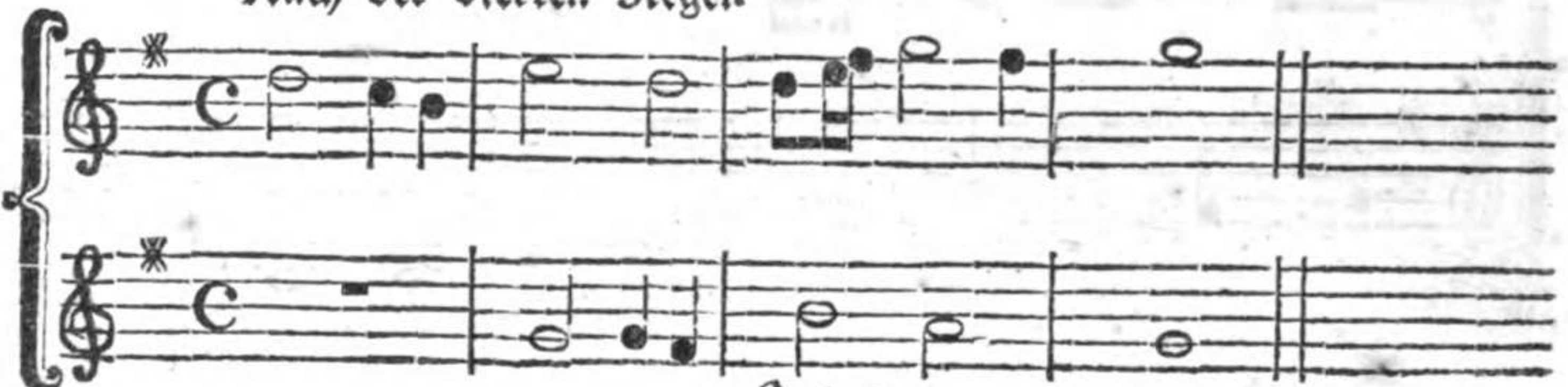
Two staves of music in C major, common time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The text 'Auf eine andre Art.' is written below the first staff.

Auf eine andre Art.

Two staves of music in C major, common time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature 'C'. It contains a series of eighth and sixteenth notes.



Nach der vierten Regel.





Eine andre Art des Verfahrens.

Ebenfalls.

Noch ein andres Verfahren.



Ebenfalls.

Noch eine andere Art.



Eine andre Art.

Ebenfalls.

Noch ein andres Verfahren.



Nach der fünften Regel.



Wiederum.



Ebenfalls.

Die sechste Regel ist nicht nöthig, um davon ein Beispiel anzuführen, weil der langsame Satz ohnehin seine Tonart hier genau anmerket, ehe der geschwinde Gegensatz eintritt. Wer sollte nun denken, daß aus einem gedoppelten Fugenthema 26. Veränderungen entstehen könnten, wozu doch nicht mehr als zweierley Tonarten gebraucht werden? Eine jede Veränderung giebt dem Gehör eine andre Harmonie. Wie lange nun eine solche Doppelfuge währen kann, wenn noch kleine Zwischenmelodien als Zierrathen darunter gemischt werden: auch wenn der Fugensatz noch dazu in andre Tonarten geführet wird, das ist leicht zu schließen.

Diese sechs Regeln reichen den Stoff, und das Schöne zur Verrfertigung aller Fugen. Sie sind auch zum Theil bey den einfachen Fugen

gen zu gebrauchen.' Doch müssen wir hierbey sagen: daß nicht ein jedes Thema geschickt sey, alle diese Veränderungen hervor zu bringen. Es muß besonders hiezu ausgesucht werden. Die Wahl bestehet hierinn: man suche ein langsames Thema, wozu man noch eine zwote Stimme entweder eine Terz höher oder tiefer setzen könne, ohne daß der Tonart Gewalt angethan werde. Nach diesem verfare man mit dem Gegensatz auch auf diese Art. Diese beyde Melodien, nämlich das langsame und geschwinde Thema, müssen sich auch in der Oktave wohl verwechseln lassen. Hat man dergleichen gedoppelten Satz ausgearbeitet; so ist ein solcher nachgehends geschickt, alle die vorhin gezeigte Veränderungen zu machen. Obgleich dieses schon ist berührt worden; so wollen wir doch diese schwere Materie noch einmal kürzlich durchgehen.

Das langsame Thema.



Das geschwinde Thema.



Die Terzbegleitung bey dem langsamen Thema.



Bei dieser ersten Auffuchung ist nicht so genau darauf zu sehen, daß die vier Stimmen, nämlich die Terzbegleitung eines jeden Thema, so rein harmoniren. Es ist genug, wenn ein jeder Satz in Terzen oder Sexten allein gehen kann. Wie allhier der langsame Satz durchaus eine Terz unter sich leidet: so liebet der geschwinde dagegen durchaus eine Terz über sich. Auf diese Art kann dieses Beispiel wieder, wie das vorhergehende, in den Kontrepunkt der Dezime und Duodezime versetzt werden.



Kontrepunkt in der Oktave.

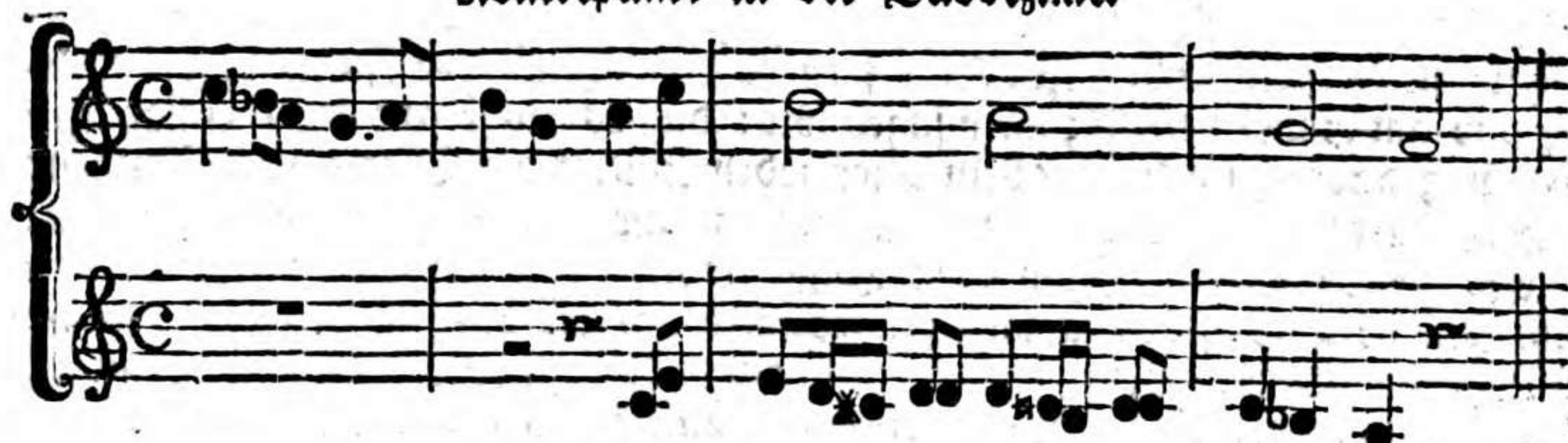


Kontrepunkt in der Dezime.





Kontrepunkt in der Duodezime.



Verkehrung des vorhergehenden Kontrepunkts in der Duodezime.



Verkehrung des geschwinden Satzes.





Mit dieser doppelten Anleitung möchte es genug seyn, ohnerachtet ein solcher Hauptartikel der künstlichen Komposition nicht zu überflüssig beschrieben werden kann. Was die fernere Einrichtung der Fuge, in der Mitte und am Ende, betrifft; hier sagen wir: daß es zwar gut sey, einige Anweisung davon zu geben; allein einen jeden Eintritt des Thema zu bestimmen: die Tonarten, worinn ausgewichen wird, anzuweisen: desgleichen die Pausen: dieses hieße, wie wir schon oben gesagt haben: den Gedanken eines Komponisten Gränzen setzen zu wollen! wodurch gar oft das natürliche Schöne unterdrückt wird. Nur etwas wenig davon zu sagen: in zwostimmigen Fugen, mag die eine Stimme einmal pausiren, wenn die andre Stimme das Hauptthema führet, nämlich dasjenige, welches den ersten Anfang mit der Fuge gemacht hat. In drey- vier und mehrstimmigen Fugen kann diejenige Stimme, die zuerst den Hauptsatz gehabt hat, einmal pausiren, damit die andern Stimmen dadurch Luft bekommen, ihren Satz, Gegensatz, oder ihre Wiederholung hören zu lassen. Es geschieht auch, daß die Stimmen so nahe zusammen kommen, daß keine Mittelstimme dazwischen seyn könnte. Wenn die untersten Stimmen das Thema führen; so muß auch eine, zuweilen zwey von den Oberstimmen pausiren, damit die Hauptmelodie niemals durch die gar zu starke Vollstimmigkeit verdunkelt, oder undeutlich gemacht werde. Es können auch zuweilen zwey Stimmen den einen, oder andern Satz gedoppelt, nämlich terzen- oder sextenweise führen.

Die Folge ist nun an denjenigen Fugen, die drey verschiedene Melodien führen. Unsere Vorfahrer haben diese Art mehr geliebet als wir. Warum? sie schätzten die Kunst sehr hoch, und versäumten dadurch gar oft die Natur, oder die Erfindung und Fortsetzung des schönen Gesangs. Die Regeln, die etwa bey Verfertigung einer solchen Fuge zu wissen nöthig wären, bestehen in folgenden:

- 1) Die Quinte soll' gebunden, oder im Durchgange, erscheinen.
- 2) Die Dissonanzen müssen nur als durchgehende Töne vorkommen.
- 3) Man muß beständig mit dem Einklange, der Terz, Oktave und Sexte abwechseln: doch darf kein Intervall, von den hier besagten, zweymal hintereinander kommen.
- 4) Die Gegenbewegung muß besonders in Acht genommen werden.

Die Alten haben diese Regeln noch weiter eingeschränket, indem sie die Quinte gar nicht gelitten: ganz keine Dissonanzen gebraucht. Zur
Ber.



Verfertigung des Basses zu einer Oberstimme haben sie sich lauter Terzen, Oktaven und Sexten bedienet: wie wir dieses zum Theil schon oben S. 121. angeführet haben. Die dritte Stimme ist nachgehends durch die Transposition einer höhern Terz, entweder der ersten Stimme, oder des Basses, entsprungen. Auch haben sie mit beyden Stimmen abgewechselt, so daß sie bald von der einen Stimme eine Terz höher, und dann von der andern eine solche genommen. Diese herausgezogene Stimme ist nachgehends durch Sechzehnththeile u. verändert worden, damit die Verschiedenheit einer jeden Melodie entstehen konnte.

Beyspiel eines dreystimmigen Satzes der Alten.





Hier ist die zweite Stimme durch die Transposition des Basses, und der Oberstimme entsprungen. Zum Unterschied ist sie nachgehends in Achttheile gesetzt worden. Auch die Ziffern zeigen die Entstehung der zweiten Stimme. Ein solcher Satz kann zweymal verwechselt werden. Das Einemal steht die zweite Stimme oben, und der Bass in der Mitte, und die gewesene Oberstimme kommt alsdann in Bass zu stehen: das Andremal wird die herausgezogene Stimme in Bass gesetzt, und der rechtmäßige Bass in die Oberstimme: diese kommt sodann in die zweite Stimme zu stehen. In diesem Fall aber ist es gut, wenn der neue Bass noch eine Quinte tiefer versetzt wird.



Dies

Dieser eine Duodezime herunter gesetzte Baß überkömmt dadurch eine zimlich gute Baßstimme: nur sein Anfang und Ende führet F, und die zweite Stimme hebt mit A an. Auch hier nußet der Kontrepunkt in der Duodezime. Man siehet, daß eine jede Stimme in Ansehung der Bewegung von den andern beyden unterschieden ist. Es ist auch nicht nöthig, daß man die Stimmen zu gleicher Zeit eintreten läßt. Wenn die eine Stimme mit dem Niederschlag anhebet: so pausirt die zweite etwa ein Achttheil, oder Viertel u. im ersten Takt, und die dritte Stimme fällt bey dem Ende des ersten Takts ein. In der Länge müssen sie auch unterschieden bleiben: das zuerst anhebende Thema währet bis zum Schluß der andern beyden. Das zweite kann das kürzeste seyn. Alles wird dennoch dem Einfall, der Erfahrung und Beurtheilungskraft des Komponisten überlassen, indem keine enge Gränzen sollten noch könnten gesetzt werden. Das Hauptwerk ist: die Deutlichkeit eines jeden Thema soll hervorragen. Es ist nicht die Folge, daß alle drey Melodien im Anfange gehöret werden: es kann eine, auch zwey im Anfange hinter einander auftreten; die dritte Melodie kömmt nachgehends erst, als unvermuthet hinzu. Dieser unerwartete Eintritt kann dem Ohr zum Vergnügen gereichen. Eine Fuge möchte auch mit drey Sätzen sehr gut eingekleidet werden, nur muß die Deutlichkeit, wie gesagt, durchgehends herrschen. Vorhergehende Regeln zeigen, wie weit man von der Richtschnur der Alten abgehet.



In diesem Beyspiel kommen sowohl die Quinte, als die Dissonanzen im Durchgang vor, welches ehemals ein großer Fehler war. Der Kontrepunkt der Dezime kann hier gute Dienste thun. Auch dasjenige Thema, welches der Baß führet, mag ungehindert die Quinte und die Dissonanzen im Durchgange gebrauchen. Man könnte einen Fugensatz mit drey verschie-



schiedenen Melodien verfertigen, auch ohne Kenntniß dieser Regeln: es dürfte hierbey nur die Verwechslung zu Rath gezogen werden, wo sich gar bald zeigen würde, ob etwas hier oder da noch zu ändern wäre. Dieses folgende Beyspiel unterscheidet sich wiederum von dem obigen darinn: daß die erste und dritte Stimme in dem Kontrepunkt in der Oktav: die zwote und dritte aber in dem Kontrepunkt in der Duodezime gegründet ist.

Der Kontrepunkt in der Oktave.



Der erste Satz läßt sich in den Kontrepunkt der Oktave versetzen, weil beyde Stimmen nahe beyssammen liegen.

Der Kontrepunkt in der Duodezime.





Die Verwechslung der Stimmen.

Hier ist der zweite Satz, der sich im Kontrepunkt in der Duodezime gebrauchen läßt. Das Nämliche ist auch im dritten Satz anzutreffen. Wenn man nun diese drey unterschiedene Melodien zusammennimmt; so können sie so oft verwechselt werden, als es beliebig ist, und in der Ausführung der ganzen Fuge vielerley Versetzungen annehmen, die zugleich deutlich ins Ohr fallen: wenn besonders verschiedene Instrumenten dazu gewählt werden.

Alle drey Melodien zusammen.



Die Verwechslung.

Die gar zu strenge Beobachtung der hieher gehörigen Regeln ist mit Fleiß ausgelassen worden. Die ganze Erfindung besteht wie gesagt fürnämlich darinn: daß man ein Thema schreibt, und darunter eben dasselbe eine Quinte tiefer transponiret: hierzu wird nun ein Baß gesetzt, der zu beyden Stimmen harmoniret, wie wir dieses schon in der vorhergehenden Abhandlung angezeigt haben. Dieser Baß muß keine Bindungen haben: seine Dissonanzen sollen im Durchgang bestehen. Die Terz, Oktave, Sexte und der Einklang müssen wohl untereinander abwechseln. Wo die Quinte anzubringen ist, dieses wird das versetzte Thema ausweisen. Nach diesen zweyen Melodien mag die dritte eingerichtet werden. Diese muß nach einigen Pausen eintreten. Die Erfindung dieser dritten Melodie zu erleichtern; so wählet man nur ihren Eintritt: alsdann transponiret man die erste Melodie eine Terz tiefer, und diese transponirte Töne werden nachgehends mit einiger Veränderung durch Dopplirung etlicher Töne und anderer Geltung der Noten u. leicht dahin gebracht, daß sie eine ganz veränderte Melodie abgeben können. Auf diese Art ist das Fugenthema mit drey verschiedenen Melodien verfertiget. Wie nun diese Art aus dem Kontrepunkt in der Oktav und Duodezime bestehet: so ist noch eine Gattung die jenen und den in der Dezime enthält. Diese hat eine ziemliche Ähnlichkeit mit vorhergehender Art, weil hier auch mit der Terz, Oktav und Sexte abgewechselt werden muß, und niemals zwey gleiche Intervallen aufeinander folgen dürfen.



Erstes Beyspiel.

Zweytes Beyspiel.

Eine Dezime tiefer.

Drittes Beyspiel.

Eine Dezime tiefer.

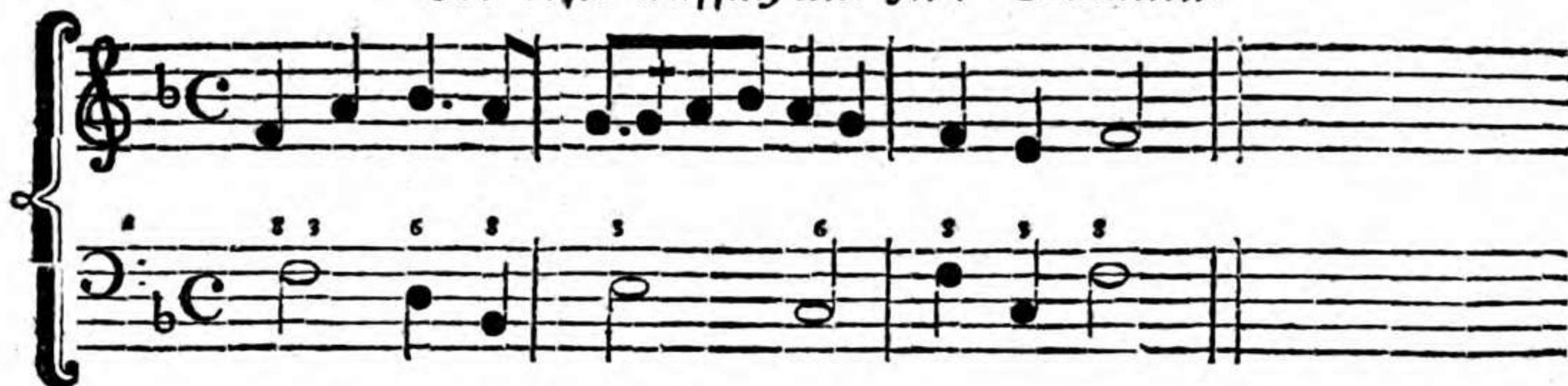


Eine Oktave tiefer.

Ben ersterem Beyspiel siehet man, daß die erste und andre Melodie im Oktavkontrepunkt stehet. Das andre Beyspiel zeigt schon die Versetzung dieser drey Melodien. Das dritte ist eine Dezime tiefer: das zweyte dagegen eine Sexte höher (nämlich eine erhöhte Unterterz) gesetzt worden: das erstere aber ist in seiner ordentlichen Lage geblieben. Das dritte Beyspiel weist wieder eine neue Versetzung. Die erste Melodie ist eine Sexte höher, und in die zwote Stimme versetzt worden: die zwote hingegen eine Dezime tiefer, und die dritte ist unverändert geblieben. Ben dem vierten Beyspiel siehet man die erste Melodie eine Dezime tiefer gerückt: die dritte aber ist nur eine Terz tiefer gekommen: die zwote hingegen unverändert gelassen worden. Den noch nicht Geübten in dergleichen Kunststücken, wollen wir zu gefallen noch eines und das andre, was zur Verfertigung dieser dreystimmigen Gehart gehöret, wiederholen: man wählet eine simple kurze Melodie: setzet zu dieser einen Baß, worinn keine Quinte noch Dissonanz, (außer im Durchgang) vorkömmt. Keine zwey Terzen 2c. 2c. dürfen hintereinander eintreten. Dabey sucht man beständig die wiedrige Begegnung in Acht zunehmen. Nach diesem wird die Melodie eine Terz höher transponirt: aus dieser Transposition muß die höchste oder erste Melodie entstehen. Hierauf wirft man einige Anfangstöne von der ersten und zwoten: oder von dieser und der dritten Stimme hinweg, dieweil nicht alle drey Stimmen zugleich anfangen können.



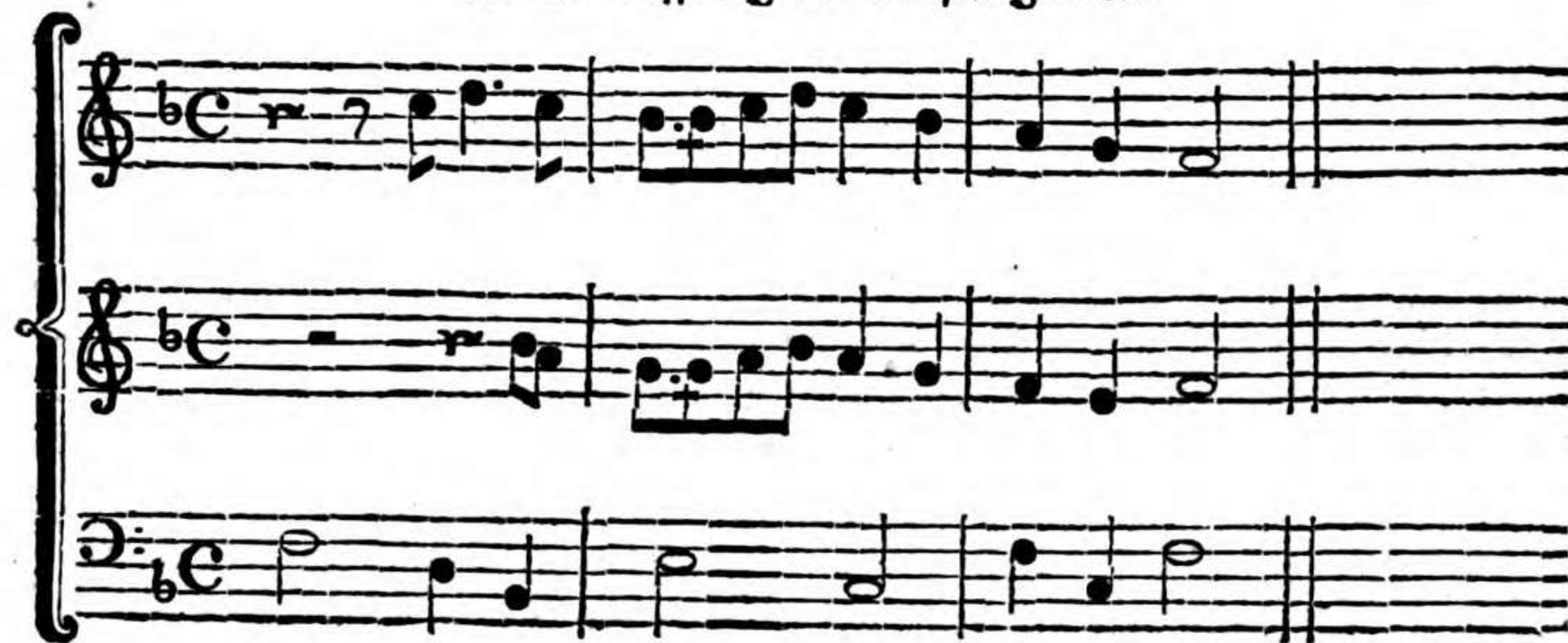
Der erste Aufatz mit zwei Stimmen.



Die eine Terz höher transponirte Stimme.



Die Auslassung der Anfangstöne.





Nach dieser Zurichtung sucht man die oberste Melodie zu verändern. Dieses geschieht: wenn man bald ihr eigenes Intervall: bald das der zweiten Stimme gehörige zusammen nimmt und den Zwischenraum nachgehends mit einem durchgehenden Ton ausfüllet. Nach diesem wird die zweite Melodie auch etwas verändert: doch wird hierbey nicht auf die Veränderung der höhern oder tiefern Terzsetzung, und deren Verbindung gesehen, sondern man trachtet, diese Melodie nur etwas besser zu unterscheiden. Der Bass mag unverändert bleiben. Nach dieser Einrichtung möchten die drey Melodien etwa so gerathen.



Allhier wird nachgehends die erste Melodie zur zweiten, und diese zur ersten gemacht. Weil die andre Melodie nur kurz, und am Ende des ersten Takts anhebet; so kann die erstere eine merkliche Veränderung dadurch überkommen. Man erkennet, daß das erstere Beyspiel auch hieraus seinen Anfang genommen. Nach dieser Einleitung können jederzeit zwei verschiedene Melodien eine Terz tiefer, oder eine Sexte höher versetzt werden. Wir haben gesagt: daß die wiedrige Bewegung soll in Acht genommen werden: daß auch zwei Melodien im Anfange können abgeschnitten, und etwa die dritte am Ende verkürzt werden. Durch dieses Letztere wird den zwei Stimmen desto mehr Luft gemacht. Am Ende einer jeden Melodie mögen wohl ein oder zwei Intervallen, besonders in der Versetzung in der Dezime, verändert werden.

Die allerkünstlichste Art, solche aus drey verschiedenen Melodien bestehende Fugen zu verfertigen, ist diejenige: wenn aus einer Hauptmelodie die andern beyden herausgezogen werden. Dieses geschieht: wenn die zweite Stimme der ersten ihre Intervallen vom Ende zurück anbringeret; diese
nun-



nunmehr in die zweite Stimme versetzte Töne müssen mit dem Eintritt und Fortgang der ersten Stimme harmoniren. Die dritte Stimme hingegen macht die Töne der ersten Stimme in noch halb so langsamen Intervallen nach. Diese muß daher das langsame Glied abgeben, und zu den beyden Melodien genau stimmen.



Die ganze Begleitung der langsamen Melodie überläßt man der Freiheit des Komponisten. Obgleich dieses Beispiel schlecht ist; so glauben wir doch; seine Verfertigung möchte ohne Regeln schwer nachzumachen seyn: sie bestehen darinn:

- 1) Muß eine gewisse Anzahl Takte zum voraus gewählt, und deren Mitte abgetheilet werden.
- 2) Die Hälfte des ersten Takts muß aus einem Akkord bestehen.
- 3) Der letzte Takt muß den ersten Akkord enthalten. Die abgetheilte Mitte muß auch einerley Akkord führen.
- 4) Die Anfangs- und Endigungsnote muß lang seyn, damit, wenn die Melodie zurückgeschrieben wird, dieser langsame Ton kurz werden könne, und das Mangelnde durch Pausen hinzukommen.

Nach dieser Vorschrift schreibt man eine Melodie bis zur abgetheilten Mitte; verfertigt sodann zu dieser eine harmonirende Gegenmelodie: und setzt nachgehends dieser ihre Noten zurück zu den Anfangsthema: hierauf wird diese ganze Melodie aufs neue zurück in die zweite Stimme geschrieben; alsdenn sind die beyden erstern Melodien fertig. Die
drit-



dritte Melodie wird durch die Erhöhung der Notengeltung, wie gemeldet, hervorgebracht. Durch diese Verlängerung geschieht es, daß nur die Hälfte der Melodie der ersten Stimme dazu geschrieben wird. Sollte wider Vermuthen die letzte Note hiervon nicht im Akkord mit den beyden Figuren stehen, so wird diese darnach verändert.

Bei diesem sehr unbekannten dreystimmigen Fugensatz ist das Besondere: daß hierbey alle Dissonanzen statt finden; desgleichen, daß nur eine gute Melodie aufgesucht werden dürfe. Die fernere Fortsetzung ist den andern Arten gleich.

Es ist noch übrig, auch etwas von den, aus vier verschiedenen Melodien bestehenden, Fugen zu gedenken. Diese Art unterscheidet sich nicht sonderlich von der vorhergehenden. Sie besitzt größtentheils dieselbigen Regeln. Man hat hiervon zweyerley Gattungen, wo bey der ersten man nur dieses zu bemerken hat: daß die Anfangsnote keine Quinte der Tonart seyn müsse, deswegen: weil sie in der Umwendung im Bass keinen Grundton abgeben kann. Wir haben bereits angemerkt, daß eine jede Melodie sich von der andern unterscheiden soll: zum Theil durch die frühere oder spätere Eintretung, und dann durch die ganz ungleiche Melodie selber. Nach diesem setze man nur vier ganz verschiedene Melodien hin, die miteinander wohl harmoniren, und beobachte die widrige Bewegung der Stimmen, daß zwei Stimmen im Oktavkontrapunkt gehen können, und die Quinte gebunden erscheine. Noch kann angemerkt werden, daß eine Stimme aus geschwinden Tönen, eine andere aus ganz langsamen: die dritte aus untermischten Pausen: und die vierte aus langsamen und geschwinden Tönen, bestehen solle.





Erste Umwendung.

Zweite Versetzung.



Es wird mit diesen beyden Versetzungen genug seyn, um darzu-
thun, daß man auch ohne jene Regeln im Stand sey, diese Fugensätze
zu verfertigen, die in der Umwendung genau zusammen treffen, welches
größtentheils unsern Vorfahrern verborgen gewesen.

Die zweite Art dieser vierstimmigen Fugen ist vielen Einschrän-
kungen unterworfen. Zuerst wird eine Melodie gesetzt, und zu dieser eine
Baßstimme gemacht, die nur keine Folge von zweyen Terzen oder Sex-
ten enthält: sondern, wenn die Oberstimme mit dem Baß eine Terz aus-
macht; so muß eine Sexte oder Oktave darauf folgen: gehet eine Sexte
vorher, so kann eine Terz und Oktave nachtreten. Eine Quinte darf gar
nicht darinn geduldet werden, außer im Durchgange. Ein Gleiches
ist von den Dissonanzen auch zu verstehen. Keine gebundene Töne dar-
fen darunter vorkommen. Wenn nun zwei Stimmen nach dieser Vor-
schrift eingerichtet sind; so kann man sodann noch zwei andre hinzu setzen,
indem über jede noch eine, um eine Terz höher transponirte, Stimme ge-
schrieben wird, wie wir dieses schon verschiedenemale gesagt haben. Diese
über die erste Stimme eine Terz höher geschriebene Stimme kann so-
dann wohl Sprünge in die tiefere, oder höhere Oktav machen: wel-
ches die über den Baß um eine Terz höher gesetzte Stimme auch thun
darf.

Die erste Melodie.



Die eine Terz höher darüber geschriebene Stimme.

Die eine Terz höher übern Baß geschriebene Stimme.

Abgeschnitten und verändert.

Abgeschnitten und verändert.

Abgeschnitten und verändert.



Aus ersterem Beyspiel ist zu ersehen, wie der Baß zu einer, in die zwote Stimme, gesetzten Melodie verfertiget werden soll; daß hierbey nur die Abwechslung mit der Terz, Oktave und Sexte in Betrachtung kömmt. Das zwote Beyspiel zeigt schon die vier Stimmen, wie die andern beyde bloß aus der Transposition einer Terz höher entsprungen sind. Im dritten aber siehet man die Veränderung dieser Stimmen. Von der ersten sind im Anfang einige Noten hinweg geworfen worden, so daß diese Stimme nunmehr am Ende des ersten Takts anhebet. Im zweyten Takt ist das Leere, so sich zwischen den Sprüngen befand, mit Noten ausgefüllt, und im folgenden nur etwas verändert worden. Die dritte Stimme hat auch einige Veränderung überkommen. Der Anfang ist abgeschnitten, und die folgende Töne dopplirt und mit Punkten versehen worden. Der Baß aber ist geblieben. Durch dieses Abschneiden oder Verkürzen einer Stimme muß die Deutlichkeit entstehen. Alle vier verschiedene Melodien werden dadurch verständlich gemacht. Man weiß nunmehr, daß keine begleitende Stimmen vorhanden, sondern daß wirkliche Melodien, die sich untereinander sehr unterscheiden, da sind. Die Alten haben sich dieser Manier nicht bedienet. Sie wußten wenig von der Variationskunst. Ihre Veränderung bestunde darinn: wenn sie die erste Stimme sehr langsam einhergehen ließen: die andre mußte mit Sprüngen gegen die erste Stimme und den Baß eingerichtet seyn: die dritte hatte geschwinde Töne zum Unterscheidungszeichen: die vierte wurde mit Zwischenpausen vermischt. Heutiges Tages, da alles in der Komposition auf das Deutliche und Singbare ankömmt, und alles Sprudelnte, Zischende, Unvernehmliche in verschiedenen Stimmen verbanet ist, so hat man nicht nur diese Abschnitte, sondern auch die Verschiedenheit des Sybllenmaßes, nämlich der verschiedenen Geltung der Noten, hinzugesetzt, bloß um die Deutlichkeit zu vermehren. Es darf auch diejenige Stimme, die zuerst anhebt, nicht bis ans Ende der übrigen Melodien fort dauern, es wäre denn: der Baß führete die Anfangsmelodie. Diejenigen Stimmen, die das Ende haben, besonders wenn es nur zwey sind, diese können nach dem Kontrepunkt in der Oktav eingerichtet seyn, und auch Dissonanzen führen.

Die Fortsetzung dieser Art Fugen möchte folgendergestalt geschehen: daß man Anfangs suchte, die viererley Melodien deutlich einzuführen: so dann nehme man hiervon zwey Melodien, die am bequemsten sind, und führe sie nach Art der Doppelfugen etwas fort, falle nachgehends mit den andern zweyen unvermuthet ein. Wenn diese ihr Daseyn bekannt gemacht haben; so vermische man eine von jenen Melodie mit einer von diesen beyden. Auf diese Veränderung können kurze melodische Nebenglieder erscheinen, die neu dazu aufgenommen



genommen werden: oder, sie werden aus einem melodischen Hauptglied herausgezogen. Diese kurzen Nebenglieder dienen: die Hauptglieder etwas aufzuhalten, und dem Ohr eine Veränderung der Melodie zu verschaffen: auch eine gute Verbindung mit der einen und andern Melodie abzugeben. Auf dieses mag man drey Melodien aufführen, besonders, wenn die vierte etwas verändert vor- oder nachfolget. Alsdann lasse man wieder zwey besonders hervortreten. Nun können die obigen kurzen Nebenglieder in einer andern Tonart erscheinen. Will man, so kommen nunmehr wieder drey Hauptglieder. Nun gehet es dem Ende zu: alle vier Melodien können wieder einfallen. Dieses kann auch zu Verlängerung der Fuge zuweilen in der Mitte angehen. Der ige Eintrit mag sowohl in der Ordnung wie im Anfang, oder auf eine andre Art geschehen. Sind die melodischen Hauptglieder von einer Länge, und so eingerichtet, daß sie aniko geschwinder aufeinander folgen können, so ist es gut. Die Folge einiger Stimmen kann auch in andern Tonarten vorkommen, wie dieses in der Mitte geschehen mag. Desgleichen kann eine Melodie, den andern zu gefallen, in etwas verändert erscheinen. Sie darf auch nach Art des simplen Fugensatzes wiederholt werden. Alles dieses kann gegen das Ende zu erfolgen. Und obgleich verschiedene Versetzungen durch die Kontrepunkten in der Oktav, Dezime und Duodezime entstehen können: so müssen doch die benachbarte Tonarten nicht aus den Augen gelassen werden. Vor allen Dingen ist dahin zu sehen, daß der gute Zusammenhang der Melodie da ist. Ohne diesen ist bey der Musik nichts auszurichten. Wenn auch die Stimmen die Melodie noch so sehr unter sich vertheilet haben; so muß doch die gute Verbindung darinn herrschen. Zur Erlangung dieses Endzweckes wollen wir noch folgendes Mittel vorschlagen: wenn die vierstimmige Fuge ganz verfertiget ist; so ziehe man eine Stimme heraus, die gar keine einzige Pause hat: hierzu müssen die andern Stimmen helfen. Zum Beyspiel: macht der Baß den Anfang; so nimmt man diesen Anfang bis dahin, wo die erste Stimme anhebt, und fährt in dieser fort. Kommen hier einige Pausen vor, so siehet man nach, welche Stimme inzwischen fortgeht, und dann werden dieser ihre Töne so lang wieder aufgeschrieben, bis die erste Stimme aufs Neue anhebet. Auf diese Art wird die ganze Melodie, die das Ohr bey Anhörung eines Stückes vernimmt, aufgeschrieben, und alsdann untersucht: ob dieses Stück durchaus singet: ob die Anfangsmelodie mit der Folge wohl zusammen hängt: ob die Einschnitte in einer gleichen Anzahl Takte stehen: ob die Ausweichung in andre Tonarten, der Natur gemäß, anzutreffen: ob auch etwas Fremdes, und Unerwartetes da ist. Und dann: ob die ganze Melodie lebet, das heißt: ob sie auch etwas Angenehmes, Bewegendes, Munteres enthält:



hält: oder ob sie gar schläfrig, träg und schleppend ist. Wir sind versichert, diese Untersuchung wird niemand gereuen. Man wird gar bald finden, was zu verbessern ist: und diese Verbesserung kann oftmals durch eine geringe Wendung eines oder etlicher Töne geschehen. Die kleine Viertel- oder Achttheilspausen sind nicht mit darunter begriffen, daß sie auch ausgefüllt seyn sollten: wenn sie am rechten Ort stehen, so helfen sie die gute Fortsetzung der Melodie befördern. Ist die Melodie gut, so muß sie nachgehends durch den Beytritt der Harmonie noch besser werden.

Nun ist es Zeit, auch noch etwas von der Erfindung des Alterthums, in Absicht der künstlichsten Doppelfugen, zu reden. Die gemeine Art bestunde darinn: Wenn die eine Stimme die Melodie der andern verkehrt nachzumachen sucht. Diese Art theilet sich in zwey Theile. Erstlich tritt die Melodie der zwoten Stimme zwar verkehrt ein, aber nicht in gleichen Akkorden der ersten Stimme.



Hier ist zwar auf die Größe der Sprünge der ersten Stimme bey dem Baß gesehen worden, daß diese nämliche Größe auch im Fallen ist beobachtet worden: allein die zu der ersten Stimme gehörige Akkorde: diese sind nicht in der zwoten Stimme beybehalten worden. Diese Art ist leicht zu verfertigen: man giebt nur Acht, wo die Töne der anfangenden Stimme in die Höhe oder in die Tiefe gehen, daß just das Gegentheil in der zwoten Stimme gehalten werde: wie hier die erste Stimme durch Stufen
in

in die Terz aufsteiget; so gehet die zwote Stimme durch eben so viele Stufen herunter: die erste Stimme fällt eine Terz herunter in den ersten Takt, dagegen steigt die zwote Stimme eine Terz hinauf. Auch hiervon haben wir bereits oben etwas gesagt. Die andre Art ist natürlicher: die zwote Stimme behält alle Akkorde, aus welchen die erste Stimme genommen, in ihrer Verkehrung bey.



Der einzige Ton $F\sharp$ bey'm Ausgang des Basses im sechsten Takt, trifft hier mit der ersten Stimme, in Ansehung der Gleichheit der Akkorde, nicht überein. Die Oberstimme hat im dritten Takt einen Terzensprung: der Bass aber nur einen Sekundenfall, welches die Gleichheit beyderseitiger Akkorde nicht anders zugelassen hat. Der halbe Ton bey'm Ausgang der ersten Stimme, findet sich auch im Bass an dieser Stelle.

Diese Art ist die rechte Verkehrung, die ehemals von den Italiänern hochgeschätzt wurde. Zur Verfertigung solcher besondern Doppelfugen gehöret: daß man ein Thema auffuche, welches von vielen großen Sprüngen und Fällen befreyet ist: je mehr stufenmäßige, mit kleinen Sprüngen vermischte Töne in der Melodie anzutreffen, desto besser ist eine solche hierzu geschikt. Man gebe alsdann nur acht, daß eben diese Stufen und Sprünge nach obiger Beschreibung verkehrt angebracht werden. Wenn die eine Stimme eine Terz, Quarte oder Quinte steigt, so muß die zwote dagegen eine Terz, Quarte oder Quinte fallen. Wo die Oberstimme ganze oder halbe Töne führet, eben daselbst muß nachgehends
die



die zweite Stimme auch in der Verkehrung ganze oder halbe Töne haben. Wird man dieses Wenige bemerken; so werden keine Schwierigkeiten nachfolgen. Zu dieser Art mag auch der Krebsgängige doppelte Kontrapunkt gezählet werden. Dieser entsteht: wenn die zweite Stimme die Melodie der ersten von hinten an zurückführet.



Hier siehet man, daß der Baß die Melodie seiner ersten Stimme wieder zurückführet, wie dann in seinem Ende die Melodie der Oberstimme ihren Anfang nimmt. Eine Anleitung von dieser Art scheint überflüssig zu seyn. Dieses Beispiel zeigt deutlich genug davon. Wenn aber ein solches Thema so eingerichtet wird, daß der Baß sogleich nach dem Anfang der ersten Stimme eintreten kann; so ist es noch besser.

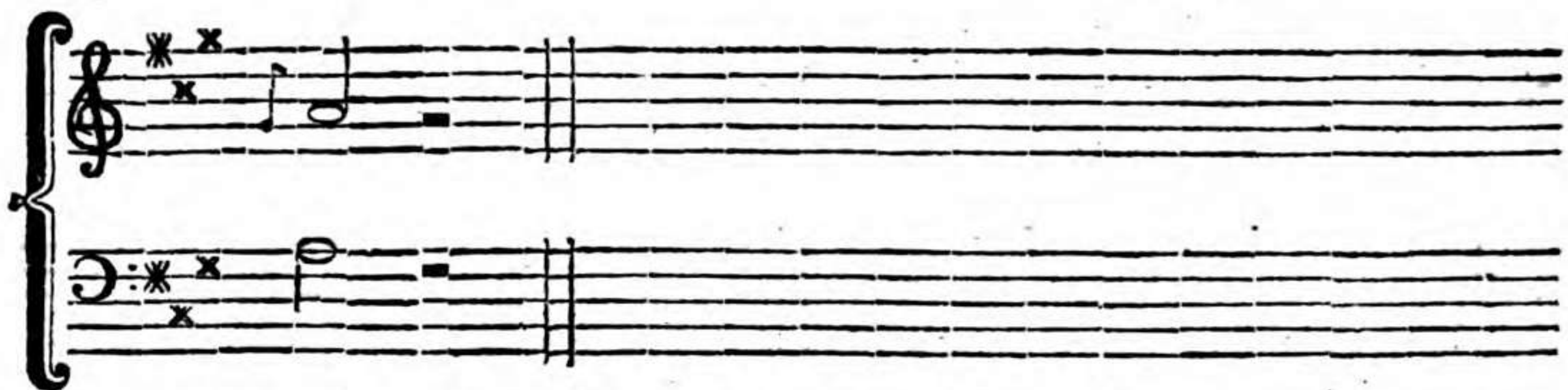


Ein solches Thema kann in der Mitte einer Fuge für zwei unterschiedene Melodien gelten, wenn man, wie hier, die lange Note im



im Anfange des Basses in eine kurze verwandelt, und das Abgehende durch Pausen ersetzt: hierdurch wird Gelegenheit gegeben, daß beyde Stimmen nacheinander eintreten können. Beym Ausgang des vorletzten Beyspieles kann auch C in der Oberstimme, und eben dieser Ton zum Anfang des Basses genommen werden. Die zur Ausführung gehörige, Regeln sind bereits oben angezeigt worden.

Diese außerordentliche Fugensätze sind so zugerichtet, daß mehrentheils die zwote Stimme bey dem Ende der ersten Stimme anhebet. Wenn nun die andre Stimme das Thema der ersten verkehrt, nach Pausirung eines Takts, einführet; so entspringet aufs Neue eine Gattung: beyde Stimmen können entweder im Einklange, in der Oktave, oder die eine in der Oktave und die andre in der Quinte, anheben, wenn nur die Verkehrung der Melodie der ersten Stimme, bey der zwoten wohl angebracht wird.



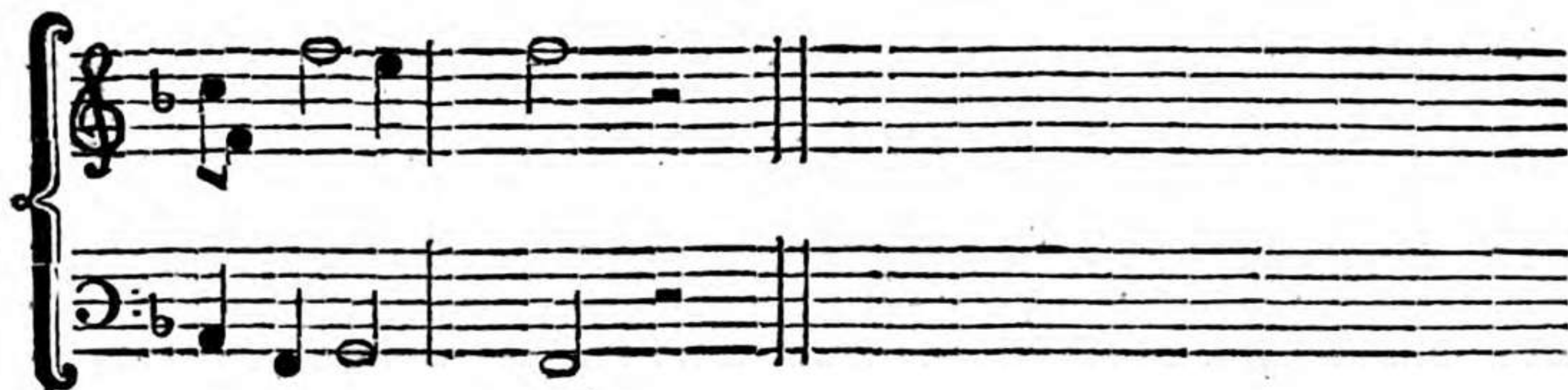
Bei diesem Beyspiel sind alle Intervallen aufs genaueste in beyden Stimmen bemerkt. So groß die Fälle oder Sprünge in der ersten Stimme; so groß sind sie auch in der andern. Selbst die Akkorde sind aufs möglichste in Acht genommen worden. Auf diese nämliche Manier werden diejenigen Fugensätze von dieser Klasse gemacht, die in der Oktav oder im Einklange nach einander eintreten.

Diese und die vorhergehende zwey Arten sind überall hin zu gebrauchen, wo Fugen verlangt werden. Die Melodie des anfangenden Gliedes
C 8 des



des kann man nach Belieben zurichten. Alle Freyheit ist da. Wie die Gegenmelodie dazu verfertiget wird, das haben wir angezeigt. In der Ausarbeitung dieser beyden melodischen Glieder finden sich die zu verbessernde Fehler. Der Oktavkontrepunkt schickt sich auch gut hieher. Allerhand artige Verbindungen, oder kurze Zwischenmelodien können hier angebracht werden &c.

Noch eine künstliche Art von Doppelfugen war bey den Alten gebräuchlich: wenn die zwote Stimme ein Viertel pausirte, und dann den ersten Ton der Oberstimme angabe: nach Pausirung eines abermaligen Viertels, den zweyten Ton nachmachte, und so beständig in der Abwechslung mit einem Ton der Oberstimme und einer Pause fortführe. Diese Art bestunde wieder in verschiedenen Klassen. Die zwote Stimme gieng im Einklange, in der Oktave, oder in der Quarte, Quinte und Sexte nach. Man siehet aus diesem Zwange, daß die Oberstimme selten gut singen konnte, indem sie gezwungen war, die Fortsetzung ihrer Melodie bloß nach der zwoten Stimme ihrer Nachahmung anzustellen.





Man siehet, daß in dieser Art auch die Quinten und Dissonanzen
statt finden können. Die Pause verursacht, daß die Quinte, sowohl, als die
durch ihre Umwendung entstehende ungebundene Quarte erscheinen darf. Zur
Verfertigung gehöret: daß man bey allen drey Beyspielen nur ein Viertel in
die



die Oberstimme setzt, sodann diesen nämlichen Ton nach Pausirung eines Viertheils in die zwote Stimme bringt: nach diesem setzt man die zwote Viertheilsnote in die erste Stimme: und so wird bis ans Ende des Thema fortgefahren. Der nachahmende Ton mag nun die Oktave, Terz oder ein andres Intervall seyn. Sollen laufende Passagen in der Oberstimme vorkommen; so werden diese so eingerichtet, daß die zwote Stimme nach jedesmaliger Pausirung eines Viertheils, den Ton ihrer vorgehenden Melodie auch hierbey fortsetzen könne, wie dieses der dritte Takt im ersten und dritten Beispiele bezeigt. Auch konnte die zwote Stimme die Sprünge und Fälle der ersten Stimme verkehrt einführen: wobey dennoch die Pausen untergemischt wurden.



Der Gesang ist von dem vorhergehenden ersten Beispiel entlehnet, und dennoch findet die verkehrte Wiederholung darinn statt. Wir haben es desto lieber hieher setzen wollen, damit man siehet, daß unterschiedene Arten oder Nachahmungen zu einer feststehenden Melodie öfters angebracht werden können. Bey Untersuchung aller dieser Gattungen wird man doch jederzeit finden, daß die simpelsten Melodien zur Nachahmung und Veränderung weit geschickter sind, als die künstlichen. Die edle Einfalt bleibt auch bey der Komposition nicht ausgeschlossen. Die mehresten gefälligen Melodien gründen sich auf sie. Auch die meisten Leidenschaften werden durch sie vorgestellt.



Die dritte außerordentliche Art der Doppelfugen war: wenn die zweite Stimme die Melodie der ersten in noch einmal so langsamen oder geschwinden Tönen nachahmete. Diese Art theilet sich wieder in zwei Klassen: die erste ahmet die Intervallen aufs genaueste nach. Die zweite hingegen bringt sie in der Verkehrung an. Diese Nachahmungen können in der Oktave, Quinte und Quarte geschehen.

In der Oktave.

In der Quarte.

In der Quinte.



Man siehet hier die drey Nachahmungen. Diese zu verfertigen, muß man sich besonders vornehmen, ein aus geschwinden Intervallen zusammengesetztes Thema von einem halben Takt, oder von drey Viertheilen aufzusuchen, welches hierauf hingeschrieben wird. Dieses wird sodann, in noch einmal so langsamen Tönen, in die zwote Stimme geschrieben, wenn eine halbe Takts- oder drey Viertheilspause vorhergegangen ist. Ueber diese langsame Intervallen wird eine geschwinde Melodie gesetzt, wovon abermal ein halber Takt, in noch einmal so langsamen Tönen, der zwoten Stimme gegeben wird: und so fährt man mit dieser Abwechslung bis ans Ende fort. Der Schluß, oder auch die Hälfte des vorletzten Takts leidet in Ansehung der untern langsamen Nachahmung eine Ausnahme, wie dieses hier auch angetroffen wird. Bey dem zweyten und dritten Beyspiel muß die Oberstimme so angeordnet werden, daß ihre Melodie eine Quarte oder Quinte tiefer in der zwoten Stimme stehen, und auch zu der ersten Stimme harmoniren könne. Wenn die Oberstimme, in Ansehung ihrer transponirten Melodie in der zwoten Stimme, nicht in ihrer Tonart bleiben kann; so muß die Anfangstonart dennoch wieder am Schluß bemerkt werden. Das zweyte Beyspiel zeuget hiervon. Beym dritten bleiben beyde Stimmen in einer Tonart bis ans Ende beyssammen.

Die zwote Klasse dieser Doppelfugen ist: wenn die zwote Stimme die Melodie der ersten in langsamen Tönen verkehrt anbringt.



Die



Die Anfangsmelodie wird bis ins dritte Viertel des vierten Takts in der zweiten Stimme verkehrt nachgemacht. Alle Sprünge, Fälle und Stufen sind aufs genaueste in der Verkehrung nachgeahmet worden. Die Verfertigung ist mit vorhergehenden einerley, nur daß der obere halbe Takt in seiner verkehrten Größe erscheint: daß mithin die Größe der Sprünge in der ersten Stimme, bey der zweiten durch eben so große Fälle aufs genaueste beybehalten werde. Dieses Beyspiel zeigt einen solchen Sprung in die Terz hinauf, bey dem Anfang der ersten Stimme, welcher Sprung durch einen Fall in die Terz herunter nachgeahmet wird.

Diejenige Art hielte man auch vor sehr künstlich: wenn zwei verschiedene melodische Glieder im Fortgang der Fuge zugleich mit verkehrt werden konnten. Zur Verfertigung dieser Art gab man folgende Regeln:

1) Die Quinte zu meiden, desgleichen auch die sincopirenden Dissonanzen.

2) Die Folge von zweyen Sexten sollte erlaubt seyn; aber nicht von zweyen Terzen.





Verkehrung beyder Stimmen.



Der dritte Takt stellet ungeachtet des Verbothes eine Bindung vor. Wollte man ein solches Beyspiel ohne diese Regeln verfertigen: so schreibe man einen Takt eines Thema hin; zu diesem sogleich die Verkehrung: alsdann setze man die zwote Stimme sowohl zum rechten Anfang, als auch zur Verkehrung der Oberstimme, doch so, daß der Anfang der zwoten Stimme auch nachgehends in seine Verkehrung gesetzt werde. Man wird nun bald sehen, was in der Verkehrung geändert werden muß. Diese Art kann auch in der Quarte und Quinte wiederholt oder nachgeahmet werden. In diesem Fall muß die Wiederholung zuerst geschrieben seyn, und dann die Verkehrung in beyden Stimmen nachfolgen. Wenn die zwote Stimme in der Quarte die Nachahmung vornimmt, und beyde Stimmen nachgehends verkehret werden sollen; so muß die Oberstimme in der andern ihrem Anfangston, eine Oktave höher anheben, dagegen überkömmt die zwote Stimme den Anfangston der ersten.



Verkehrung beyder Stimmen



Wenn

Wenn aber die Oberstimme in ihrer angefangenen Tonart verkehrt werden soll ; so muß die vorhin eine Quarte tiefer gestandene zwote Stimme noch um einen Ton tiefer gehen , und also in die Quinte gesetzt und verkehrt werden.

Wer eine Freude an dergleichen Ausarbeitungen hätte, der möchte diese außerordentliche Fugensätze immerhin machen. Er würde dennoch auch bey dieser Arbeit eine Ursache finden, die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Harmonie und Melodie zu bewundern. Manche schöne Melodie würde ihm dadurch gleichsam in die Hände fallen, die er vielleicht durch einen andern Weg nicht gefunden hätte. Dann woher kömmt die Mannigfaltigkeit der Melodie? Aus der Variationskunst. Was sind alle Melodien, die in der Welt bereits sind, und noch nachkommen werden? nichts anders als lauter Veränderungen: Versetzungen: Ab- und Zunehmungen der Notengeltung der zwölf Töne einer Oktave, und deren höhere oder tiefere Stellung. Alles fließt aber aus dem ersten, nämlich der Variation her. Man wiederhole die 150ste Seite. Die Harmonie zeigt auch diesen Reichthum: woher entstehen so vielerley verschiedene Harmonien? Aus der Retardation und Anticipation eines oder etlicher Intervallen der drey Hauptakkorde. Woher entspringt die so verschiedene Wirkung der Harmonie überhaupt? Aus der Ab- und Zunehmung der Akkorde, in Ansehung ihrer Intervallen. Der Einklang aller Arten von Instrumenten macht eine besondre Wirkung. Wie groß und mannigfaltig ist diese bey den Terzen- und Sextengängen, wenn sie mit gleichen Instrumenten von jeder Art: dann mit ungleichen Instrumenten von allen Gattungen: oder mit der Begleitung von Singstimmen vorgetragen werden! Der harmonische Dreyklang macht wieder eine besondre Wirkung: und so auch die Vermischung mit andern Intervallen. Noch eine andre Wirkung macht die vierstimmige Harmonie. Und wie groß ist diejenige volle Harmonie, die von vielen verschiedenen Instrumenten zugleich gehöret wird! kommen die drey Bewegungen in Betracht: so verursacht eine jede aufs Neue eine besondre Wirkung, wovon wir zwar schon die zwey erstern hier angeführt haben, nämlich die Sexten und Terzengänge, die der gleichen Bewegung: und die Vermischung mit andern Intervallen, die der wiedrigen Bewegung zukommen: es bleibt also noch die Seitenbewegung übrig, die uns ihre besondre schöne Wirkung sowohl durch die Kunst als Natur zeigt. Wir haben diese drey Bewegungen, sowohl als das vorhergehende von der Wirkung der Harmonie, gleich im Anfange dieses Werks deutlich beschrieben.



Wir müssen hier zum Beschluß noch die künstlichste Art der außerordentlichen Fugensätze unsrer Vorfahrer anführen. Diese bestunde darinn: wenn man den Kontrepunkt viermal verkehren konnte. Kommt die Umwendung hinzu: so entstehen acht Veränderungen. Zur Verfertigung dieser Art gehören folgende Regeln:

- 1) Muß die Quinte gänzlich gemieden werden.
- 2) Müssen keine Bindungen noch Dissonanzen vorkommen.
- 3) Soll auch kein einziger Ton im Durchgang dissoniren.



Umwendung.



Rückwärts.



Um-



Umwendung.



Verkehrt.



Umwendung.



Rückwärts.





Umwendung.



Hier sind acht verschiedene Veränderungen. Wenn ein gutes Thema ausgesucht wird, so kann auch diese künstliche Art nützlich gebraucht werden. Sie war in ehemaligen Zeiten das vornehmste Kunst- und Meisterstück. Man siehet hieraus, wie sehr sich die Alten bemühet haben, dasjenige durch die Kunst zu finden, was sie vielleicht nicht glaubten, in der Natur anzutreffen, wir meynen die Melodie. Die Fortsetzung ihres Gesanges suchten sie auf diese hier beschriebene Arten zu erhalten. Ob nun gleich ein solches Stück durch die Kunst ausgearbeitet wurde; so konnte es doch schwerlich den Ohren so vieles Vergnügen geben, und noch weniger diejenige Wirkung verschaffen, die man heutiges Tages antrifft. Indessen bleibt es doch gewiß: wenn wir die Kunst der alten Musik mit der Anmuth und natürlichen Schönheit der ihgen verbinden; so kann beydes zusammengezogen eine Vollkommenheit zuwege bringen, worunter hauptsächlich die Vorstellung der Leidenschaften gehöret. Wir haben nicht nöthig, das Alte hinweg zu werfen, sondern nur es zu verbessern zu trachten. Die Fuge und der feste Gesang (Cantus firmus:) war das Hauptgeschäft der alten Komponisten. Wir haben dagegen die freye Nachahmung und Transposition der Haupt- und Nebenglieder einer Melodie. Ihre Fuge bestunde aus lauter Kunst, sowohl in Ansehung ihrer gesäzmäßigen Eintritte, als in der Veränderung der Hauptmelodie selbst. Die unsrige leidet keinen Zwang: sie liebet Natur und Kunst. Ihre Melodie war simpel, und mit wenig Noten von verschiedener Geltung ausgerüstet: die unsrige besteht aus vielerley Geltung der Noten: die kleinen Sprünge sind weit mehr ausgefüllt, als sie ehemals waren: hierzu kommen noch die kurze Zierraten, Vorschläge, verschiedene Arten von Trillern: das Forte und Piano, die verschiedene Abwechslung von Instrumenten 2c. 2c. Alles dieses macht unsre heutige Musik sehr unterschieden von der Alten ihrer. Hauptsächlich hat hiezu die Poesie geholfen, die durch die Ankunft der Oper denen Komponisten in die Hände gerathen ist. Wie sehr ein guter Text zur Erfindung der Melodie hilft, ja gar zur glücklichen Fortsetzung des guten Gesanges

die:

dienet: dieses wissen erfahrene Opernkomponisten am besten. Was die Poesie bey den Griechen vor eine Wirkung in Absicht auf die Musik hervorbrachte, und worinn diese wieder jener beförderlich war; dieses verrichten beyde auch noch heut zu Tage, und vermuthlich in einem weit höhern Grade. Wir finden, daß, nach dem Grade der Verbesserung der Oper und Vermehrung dieser Singspiele, sich auch die Musik, und vornämlich die Melodie verbessert hat, woran die Poesie jedesmal den größten Antheil genommen: welche doch die Richtschnur war, nach der die Komponisten ihre Arien u. verfertigt haben, und die dadurch so vieles zur Erfindung der Melodie beygetragen hat. Sie ist es auch iho noch, die uns gar oft die schönsten Gedanken darbietet, und so, als kämen sie recht gerufen herbey. Selbst diejenigen Texte, die vor Chöre gemacht sind, können uns, wenn sie geistreich abgefaßt sind, die besten Anlagen zur Verfertigung einer guten Sinfonie verschaffen. Vor allen Dingen aber muß, wenn alles dieses Gesagte geschehen soll, die Poesie selbst gut ausgearbeitet, voller Harmonie, und in ihrer Natur schon singend seyn, wozu mancher Poet nicht aufgelegt ist: denn wenn dieser keine Musik versteht: oder wenigstens keinen guten Begriff von dieser Wissenschaft hat; so kann er dem Komponisten auch nicht helfen.

Wir wünschen bey dem Beschluß dieser Abhandlung: der geneigte Leser und Freund der Musik sey mit dieser unsrer Arbeit zufrieden. Wir haben gethan, was wir konnten. Wenigstens können wir dieses sagen: wir haben keine Mühe gespart: keine langwierige Arbeit gescheuet, und keine Zeit versäumt, um alles dasjenige aufzusuchen, zu erforschen, und durch eine ziemliche Reihe von Jahren zu prüfen, was wir hierinn vorgetragen haben. Wir bitten: unparthenische Leser belieben unser System mit andern musikalischen Schriften zu vergleichen, und ohne Vorurtheil zu untersuchen. Geschiehet dieses; so sind wir versichert, Sie werden die Herausgabe dieses Werkes nicht mißbilligen. Sollten wir auch nicht alles deutlich beschrieben haben; so wird ein geringes Nachdenken, und eine Uebung dasjenige Abgehende noch ersetzen. Haben wir vielleicht etwas ausgelassen; so soll es in der Folge nachgeholt werden. Auch bis dahin erstreckt sich unser Wunsch: daß alles hier Vorgetragene zum Nutzen und Vergnügen gereichen: daß dadurch der Wachsthum der Musik befördert werden, und die allerangenehmste Abwechslung mit der Arbeit, durch das unschuldigste Vergnügen an der Musik, geschehen möge.



Druckfehler.

Seite. Linie.

82. 21. Man lese Bindungen, anstatt Bedingungen.
129. Im ersten Takt des Basses Dis, anstatt F.
160. 3. geschähe, anstatt geschehe.
188. 4. Zeile, können, anstatt kann.
231. 13. Pause, anstatt Pause.
261. 4. Zeile Anleitung, anstatt Anweisung.
264. Im fünften Takt der zweiten Stimme G, anstatt E.
316. 26. Sylbenmaßes, anstatt Syblenmaßes.

für meine Mittel den Chiemgauer Brief zu einem 1/2 finge Beilage zum Ganke.
Correspondenten. Nr 88.: 1/2 in Kommission in der G. Kistenhandlung.
Zurückgez. 1 W' Specie mehr 2 halbe Bogen Rest 5 Rthl. Ganke Com.
arcanum oculorum. bey Hrn Gottlieb Scholtz auf dem Feil. Größ
dieser in Hamburg. comp. 3 #.

Im Orgel.

Im Kirche ist mein Aufenthalt
Lied lesen ist, ohne es zu wissen.
Doch, ob weicher Gesang ergallet,
Fällt man mich then mit Gütten.
Hoffen laßt, doch hat es nicht,
Und gleichwohl kann man mich noch lesen.
Ich lese Menschen seine Kluft,
Und kann nicht hören und nicht sehen.
Die Menschen geben mir den Leib
Der Geist gab mir das Leben.
Ich bin nicht Mann; ich bin nicht Weib,
Doch kann ich beiden mich ergeben.